DELLE ARTI

E

DEGLI ARTEFICI DI MANTOVA

NOTIZIE

RACCOLTE ED ILLUSTRATE CON DISEGNI E CON DOCUMENTI

DA

CARLO D'ARCO

VOLUME I.

MANTOVA
TIPOGRAFIA GIOVANNI AGAZZI
1857

DELLE ARTI

E

DEGLI ARTEFICI DI MANTOVA

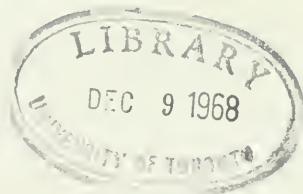
NOTIZIE

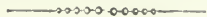
RACCOLTE ED ILLUSTRATE CON DISEGNI E CON DOCUMENTI

DA

CARLO D'ARCO

VOLUME I.

MANTOVA
TIPOGRAFIA DITTA GIOVANNI AGAZZI
1857

AI

MIEI CONCITTADINI

PARTE PRIMA

DELLE ARTI E DEGLI ARTEFICI DI MANTOVA

LIBRO PRIMO

Dei Pittori e Scultori, che operarono in Mantova prima che Andrea Mantegna vi avesse stabilita una scuola propria e speciale.

CAPITOLO I.°

DELLA PITTURA

Parlando della pittura esercitatasi in Mantova, tutti gli storici incominciano a dirne da Andrea Mantegna; e perciò, dal silenzio che usarono intorno al tempo che precedette quell'epoca, potrebbe nascere sospetto che quivi le arti, o per isterilità naturale o per ignavia e grossezza d'ingegni, non avessero prodotto dapprima alcun frutto, quando invece in altri paesi mano mano cresciute, si erano fatte fiorenti. Dalla quale sinistra opinione pensiamo doversi tenere assoluta la nostra patria, non mancando prove capaci a persuadere che in Mantova, come negli altri luoghi d'Italia, furono sempre nobili ingegni che applicarono agli studii ed alle arti. E ciò diciamo, sebbene per essere corsi fra noi tempi poco propizii alle arti, e mancati gl'incoraggiamenti fra le angustie della pubblica fortuna, alcuni di quegli ingegni che pure erano scossi dal sentimento del bello, per essere rimasti prostrati dalla universale indifferenza e dalla funesta trascuranza cittadina, vennero costretti, per appagare la volontà di committenti poveri od ignoranti, a cambiare l'arte in manifatture meschine. E perchè dubitiamo che la poca cura di guardare fra quel bujo in cui si trovano avvolte le antiche memorie, e di minutamente ricercare gli avanzi dei vieti monumenti scampati alla barbarie dei tempi, avesse potuto soltanto condurre in errore gli storici; così noi abbiamo creduto che per venire a capo di una migliore riuscita due mezzi ci avrebbero potuto ajutare ed a questi ci siamo attenuti; il primo cioè, di diligentemente esaminare tutti gli autorevoli documenti ed i lavori d'arte che sono rimasti; il secondo per gli uni di illustrare gli altri. Ed a rendere ragione di questo nostro operato abbiamo inteso a pubblicare a fin d'opera i più importanti documenti (dei quali in gran parte inediti), che si riferiscono alle arti Mantovane; e di descrivere prima quei monumenti che compendiano, per così dire. l'istoria dello sviluppo artistico di una età e di una scuola presentandone alcuni in disegno fra quelli che o andarono già guasti, o si allogano in luoghi dove non si possono nè facilmente nè comodamente osservare, o che contengono in se uno speciale interesse rispetto alla storia.

E qui vogliamo fin sulle prime avvertire essere noi fatti persuasi dallo studio posto sopra alle storie che, come le scienze e le lettere così ancora le arti quasi in ogni età ed in ogni luogo ebbero a risentire una efficace influenza dalle religiose credenze e dal modo che queste più sinceramente o più corrottamente erano state accettate dai principi e dai popoli. Perlocchè ci pare

che le arti seguino di per se stesse una pagina interessante della storia delle nazioni e dello scibile umano; una pagina che valga a correggere alcune mal ferme tradizioni mantenutesi per lunga età; a smascherare le imposture di certi scrittori ed a chiarire le veridiche notizie dei fatti. Una pagina che riesce vieppiù preziosa perchè tramandata da uomini di buona fede ed incapaci di essere stati sedotti, siccome essi stessi ignoravano l'alta missione a cui si commettevano col loro operare; una pagina insomma incisa sopra monumenti, la quale sebbene l'ignavia cittadina, la barbarie dei tempi e l'odio straniero abbia in parte guasta o mozzata, pure quello che ne avanza rimase non adulterato o corrotto. E riguardate le arti sotto questo duplice aspetto pensiamo che ci verrà fatto di aggiungere al naturale suo interesse una utilità tanto più solida quanto essa riflette al decoro della nostra patria comune; siccome le arti che hanno mantenuta una delle belle glorie d'Italia, potranno indirettamente attestare come questa, dopo avere lungamente sopportato con maravigliosa costanza infinite sventure, e dopo di essere stata tanto poco rallegrata dai trionfi quanto spesso oppressa dalla altrui prepotenza, abbia potuto pur sempre ispirarsi ad alte speranze, dalle quali siccome i cuori dei dipintori si mostrarono infiammati nelle opere, così è a credersi che pure lo fossero i cittadini nell'esercizio delle diverse civili virtù.

Con questo intendimento volendo parlare delle arti sarà necessario di brevissimamente toccare della storia d'Italia per quanto si collega cogl'interessi di questa nostra provincia; non dovendo noi scompagnare le notizie dell'arti da quelle che si riferiscono alla natura dei tempi, allo spirito dei dominatori, alle credenze ed alle affezioni del popolo. E questo è a dirsi perchè gl'interessi d'Italia furono comuni a quelli di Mantova essendo che la nostra città, del pari che molte altre Italiane, fu soggiogata e quasi distrutta dai barbari; per la alacrità ed il costante valore del popolo si tolse dal collo il giogo che la opprimeva; libera circondavasi all'intorno di acque e di mura, e si difese assalita, e dove bastava il valore sortì vittoriosa, ma soperchiata dal numero cedette alla forza maggiore; variò culto ed usanze secondo il volgere dei tempi e la civiltà dei costumi; ordinò leggi proprie e statuti; mantenne gli accordi giurati alla lega Lombarda; ed infine, come altrove, celebrò le glorie degli avi e pianse le sventure di patria.

§. 1.°

Delle vicende generali d'Italia per quanto esse si riferiscono alle arti.

Per la rovina di altre nazioni cresciuto in potere l'impero Romano questo tanto alto saliva in orgoglio quasi a supporre che il mondo intiero appena avrebbe potuto bastare a segnare gli ambiti confini del suo dominio; ma spento pur quest'impero la sede imperiale all'anno = 330 fu trasferita dal Lazio alle rive del Bosforo dove Costantino seco trasportò i monumenti preziosi dell'arti. Esempio di troppo spinta ambizione, seguito al principiare di questo secolo da chi recando oltre l'Alpi i stupendi lavori prodotti dai nostri artefici intese a mostrarli a Parigi quasi trofei di conquista, sebbene quelli attestassero invece la vergogna di Francia per non avere al raffronto opere degne a contrapporre alle nostre. Abbandonata dunque l'Italia dagli imperatori e depauperata dei suoi monumenti, conseguirono gravissimi danni agli studii così che gli sforzi impiegati da alcune società religiose (ordinatesi ad esempio di quelle allora istituitesi in Germania ed in Francia) valsero appena a salvare da una totale rovina le chiese, i conventi ed altre fabbriche di qualche importanza. — Morto Costantino successero poi ad imperare Valentiniano e Valente, i quali si divisero fra loro il vasto dominio nei due regni di Occidente e d'Oriente; ed in Oriente per ragioni di culto e per le guerre continue che vi si agitavano, gli studii e le arti non potendo gran fatto allignare si rifuggirono più tardi alla protezione di Teodosio che teneva seggio in Milano ed in Ravenna. Intanto le turbazioni religiose e politiche ingenerando ogni dove mali umori e contrarie opinioni, i sudditi si mossero contro ai loro principi e l'Italia intiera si sollevava impugnando le

armi; ma nel mezzo a tanti desiderii di mutazioni ed a tanti odii feroci, le invasioni degli Unni, dei Vandali, dei Visigoti e dei Goti vennero ad aggravare le condizioni della nostra infelice nazione; e la viltà di Onorio, che fra la mollezza ed il lusso indifferentemente guardava dal suo palazzo in Ravenna a quei barbari, crebbe ardimento alla ferocia dei Goti per cui distrussero ambedue i regni di Occidente e d'Oriente procurando che le scienze e le arti inclinassero bassamente ai peggiori termini. Sennonche gli Ostrogoti succeduti ai Goti nel possedimento d'Italia, Teodosio, loro duce, tocco di pietà dalle tante sventure che affliggevano questo sciagurato paese, cercò con nuovi ordini di ristorarlo dai danni, e spese grosse somme di denaro ad accomodare ed erigere fabbriche, a decorarle di sculture e dipinti; ed il re Cassiodoro, a lui succeduto nel regno, vieppiù largamente protesse la pittura, la quale, siccome alcuni narrarono, egli di sua mano dilettavasi di esercitare.

Poco dopo all'anno 552 l'imperadore Giustiniano tornava a sedere sull' antico trono degli avi, ma

> Che val, perchè ti racconciasse il freno
> Giustiniano, se la sella è vota?
> Senz'esso fora la vergogna meno.

Infatti i rancori cittadini, le vendette, i tradimenti, e le cupidità sfrenate impedirono che a lungo durasse la dominazione Romana, e più facilmente procurarono ai Longobardi il possesso d'Italia, eccettuatene Roma e Ravenna; e questi nuovi conquistatori venuti dal settentrione posero quivi tanto ferme radici che ad Alboino primo re, venti altri successero, i quali tutti pesarono col loro scettro ferrigno sopra l'Italia. Incendii, saccheggi, voglie libidinose, delitti immani, e distruzione d'infiniti monumenti furono preludii del barbaro reggimento dei Longobardi: e solo più tardi la religiosa Teodolinda ed altri di sua famiglia si mossero a riparare ai gravi danni stati arrecati alle arti, impiegando architetti, pittori e scultori in murar chiese ed in ridurle belle ed ornate; onde l'infelicissima nostra nazione per la pietà di codesti stranieri e pel mite animo con cui la governarono vide allora correre tempi di schiavitù meno duri e perciò più inclinati a favorire il progresso degli studii.

Contro la prepotenza Longobardica i papi confidavano la loro sicurezza negli Esarchi, dei quali l'ultimo, nominato Leone Isaurico, meritatosi per la mala sua condotta l'odio pubblico e l'universale disprezzo si condusse ben presto a perdere il regno; onde mancato ai pontefici questo pur debole appoggio, Stefano II che allora teneva la tiara commise la propria salute allo straniero Pipino, al quale per eredità successe Carlo Magno che vedutosi ricco di bello e vastissimo impero procuratogli dai discendenti di Pietro retribuiva loro con grato animo quelle fortune temporali che tuttodì ancora posseggono. E Carlo Magno pel valore dell'armi e più pel fervore delle opinioni accattategli dalla corte di Roma potè distruggere l'impero dei Goti e dei Longobardi e farsi esso solo il signore d'Italia; e rinfrancatosi nella podestà usurpata così, essendo Carlo d'ingegno svegliato, ambizioso di conquiste, di lodi e di onori, pensò che il suo nome avrebbe potuto più facilmente acquistare diritto alla fama dei secoli per la protezione conceduta alle arti: il quale proponimento mandato ad effetto fu cagione che le arti si riavessero in parte dalle barbarie in che erano cadute; ma ciò si mantenne per poco, perchè accaduta la morte di esso imperante, si prepararono nuove sventure all'Italia. Contrastarono infatti fra loro il dominio di questa terra, invidiata a godersi da molti, ed il conte di Provenza ed il marchese d'Ivrea ed altri magnati; i quali tanto ferocemente procedettero in questo sporco negozio, che senza riguardo o rispetto si sozzarono di omicidii, di tradimenti e di altri più infami delitti. Traendo quindi partito dal molto sangue già sparso che aveva infiacchite le forze, e dalla discordia che divideva gli animi delle diverse parti belligeranti, Ottone re di Germania calato con potentissimo esercito in Italia pose fine ai litigi facendosene l'assoluto padrone; mentre i papi si erano accontentati in quella lotta di crescere peso ora all'una ora all'altra bilancia per potere così apertamente o segretamente in-

fluire sugli eventi politici. Ma nuove discordie fra l'impero ed i pontefici sorsero dippoi a desolare le infelici contrade d'Italia fino a che fattesi strabocchevoli le misure dei delitti nei dominatori e quelle del dolore nei popoli, questi si inspirarono a stabilire una lega Lombarda capace di vendicare gli oltraggi.

E guardando alle arti, i primi artefici che operarono in Italia furono Greci fuggiti da Costantinopoli dopo che i Latini si ebbero impadronito dello stato d'Oriente; e dalla istruzione e dagli esempii di que' pittori gl' Italiani impararono ad imitarli, ma dippoi mano mano migliorati i concetti e le forme e lasciata del tutto la greca maniera si resero capaci di crearne una loro propria ed affatto nazionale. Ad ogni modo scrisse il Rio (1) » Ce qui exerça la plus pernicieuse influence sur » l'art en Italie, ce fut toujours Byzance; la conquête de ce malheureux pays sous Justinien, » beaucoup plus fatale que celle des Goths, interrompit pour un temps les vieilles traditions, » qui ne se renouèrent ensuite que lentement et péniblement. » Perlocchè gli stabili progressi delle arti Italiane si devono riguardare alcuni secoli dopo la venuta dei Greci, perchè costoro, siccome profughi in terra straniera, mantennero sempre nelle opere loro l'impronta di uno stile meschino e servile; ma la originalità Italiana bene si conosce nei lavori di Guido da Siena, del Diotisalvi, di Odorigi da Gubbio, del Cimabue e di altri, i quali mostrarono nei loro dipinti eseguiti in Siena, in Firenze ed in Roma un modo di fare tutto lor proprio, e molto ragionevole e filosofico. Bene è da notarsi che questi progressi generalmente si ottennero allora quando gl' Italiani godettero il beneficio della libertà; onde se l'arte dopo essere stata insegnata da artefici stranieri potè in Italia dippoi così in breve tempo procedere al bene; vien prova del come generalmente le menti ed i cuori inclinassero ad una uniformità di principii e ad uno spirito di nazionalità, al cui sviluppo bastò sola la propizia occasione di un reggimento a comune. E fra i nobili ingegni, di cui sempre la natura fu larga a questo paese, merita lode infinita quello veramente raro di Giotto perchè caldo di amore cittadino pervenne colla propria mente e coi consigli di Dante a farsi sapientissimo maestro così, che al di lui straordinario valore tutti gli animi volonterosi si piegarono come a principe della pittura Italiana. E noi infatti, guardando all'istoria ed alle opere dei molti artefici vissuti presso quest'epoca, ci è parso di rilevare che le scuole di Firenze, di Roma, di Napoli, di Milano, di Venezia, di Modena e di Ferrara tutte ricevessero una influenza efficace o direttamente da Giotto o dalle sue opere, o da' suoi discepoli (2); per cui potremmo conchiudere che costui per consentimento spontaneo ed universale della nazione riuscì ad essere proclamato il legislatore della pittura.

E qui, parlando della maniera usata da Giotto e della influenza da lui esercitata sugli altri, non intendiamo di riferirci alle forme ed ai modi meccanici più o meno rozzi di disegnare e di colorire, nel che in buona parte difettava esso pure; ma pensiamo che il vero valore di Giotto se lo abbia a riconoscere nella parte spirituale dell'arte, cioè nella espressione accomodata degli affetti, nella semplicità del pensiero. nella rappresentazione di miti, modesti e religiosi sentimenti, per cui le tranquille passioni si appalesano con verità di movenze e di atti esteriori, e le virtù ed i vizii sono personificati con evidente chiarezza e ridotti alla intelligenza del popolo. E soprattutto ammiriamo in Giotto quel carattere nazionale che sempre mantenne nelle fisonomie, nei concetti e nella dimostrazione delle religiose credenze, per cui di subito riconosciamo nei rappresentati i nostri fratelli; il quale carattere nazionale dubitiamo che si abbia poi mantenuto in pittura dopo il secolo decimo quinto, o che lo si mantenga neppure al presente.

1) — *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Paris* 1836 a pag. 20.
2) — Il Rio (op. cit.) parlando di Giotto scrisse a pag. 62.: » Sa mission de régénérateur ne se borna pas seulement à l'école de Florence; appelé successivement dans presque toutes les grandes villes d'Italie, il donna partout l'exemple du mépris pour les traditions byzantines, sans s'inquiéter des bons germes que plusieurs d'entre » elles pouvaient contenir, ne respectant ni le costume, ni même l'ordonnance adoptée de tout temps dans les » vieilles représentations chrétiennes. »

Così dippoi col perfezionamento della coltura, col desiderio degli agi, e colla perdita della civile libertà, mano mano essendosi introdotti modi servili, cortigianeschi e stranieri venne ad offuscarsi quella vergine luce che adornava splendidamente i prodotti dell'arte: onde non ci pare accomodato il sermone di colui che lasciò scritto

Da Cimabue, da Giotto
Da l'Orcagna s'impari: ecco la crusca
Dell'arte de'pennelli; e macri e freddi
Contorni, e acute pieghe, e monticelli
Azzurrini ecc.

perchè gli artisti Italiani, fra quei magri dintorni e fra quelle parti minuziose e stentate, potranno meditando da senno, scoprirvi meglio che da alcune morbide e gaje dipinture moderne, maschi pensieri, robuste affezioni, l'immagine vera della divinità, lo spirito e la vita degna e propria solo degli Italiani. Noi dunque ricordando le parole di Eschilo: » temerei non avvenisse quello che » avviene delle nuove statue paragonate alle antiche; perocchè queste con tutta la loro semplicità » sono tenute per divine, laddove le nuove lavorate con tanto studio sono invece ammirate ma » ben poche ve n'ha che producano l'impressione d'un nume: » domanderemo se dopo quegli antichi nostri maestri si sia da varii secoli fino al presente soddisfatto al debito d'imporre alle opere il carattere proprio della nostra nazione?

§. 2.

Delle vicende parziali di Mantova per quanto esse hanno relazione alle arti.

Mantova, detta tribù Sabatina, fu aggregata alla repubblica Romana quarantanove anni prima della venuta di Cristo (1); e prima e dopo a quell'epoca qui si innalzarono tempii agli Dei e monumenti agli uomini (2); diffusa quindi la religione Cristiana si murarono chiese (3) che atterrate dagli idolatri, si riedificarono all'anno 303 aggiungendovene pure di nuove (4). Cresciuto il numero dagli abitatori, i cittadini al 407 allargarono i confini della città, della quale impadronitisi gli uni dopo gli altri i Goti, i Vandali ed in fine gli Esarchi, i Mantovani a sollevarsi da codesto insopportabile giogo invocarono l'ajuto delle armi francesi, che sebbene promettitrici di libertà non procurarono loro; siccome è pur sempre triste il consiglio di confidare allo straniero che ti sollevi da un peso, ch'egli stesso ambisce d'importi. — All'anno 602 i Longobardi, stretta Mantova d'assedio, smantellarono le mura, e fattosene padrone l'imperator Costantino la cedette a papa Adriano che procurò la edificazione di nuove chiese (5); correndo poi l'anno 878 tornata Mantova a soggezione dell'impero, Lodovico III quivi costrusse il proprio palazzo ed un magnifico tempio intitolato a San Rufino presso al borgo di Porto; e non appena trascorsi quarantadue anni la città fu saccheggiata e manomessa dagl'Ungheri, dei quali gli storici inorriditi raccontano molte ed atroci crudeltà operate; ed i pochi fra i nostri che poterono scampare all'eccidio murarono un tempio a San Pietro nel luogo ove coloro avevano accampato, il quale perciò dopo nove secoli è ancora nominato il *prato d'Ungheria*.

(1) — Ci atteniamo all'opinione esposta dal Labus parlando del *Museo di Mantova* al Tomo. II. a pag. 212.
(2) — Infatti Virgilio ricorda: *Sepulchrum Bianoris*.
(3) — Le prime furono intitolate ai Ss. Pietro e Paolo, a S. Agata, a S. Alessandro, alla Vergine incoronata dove poi fu quella di S. Francesco, ed al Campo santo detta poi di Gradaro
(4) — Intitolate ai Ss. Cosma e Damiano; ed ai Ss. Giovanni e Paolo.
(5) — Intitolate a S. Simone, S. Agnese, S. Martino, S. Anna; ed altre ricordate dall'Ughelli (*Ital. Sac.* T. 1; col 861) cioè quelle; *Sancti Michaelis de Porto, Sancti Georgii in burgo. Sanctorumque Gervasii atque Marcii cum S. Barnabæ oratorio.*

Al finire del secolo decimo ceduta Mantova, come feudo imperiale, ai da Canossa, fra questi la contessa Matilde mostrò volontà ferma di rompere il freno che l'imperadore avevale imposto, e di sostenere l'autorità pontificia; quindi non solo si commise a combattere le truppe imperiali, ma, fosse che intendesse a velare la naturale ambizione con apparenza di religiosa pietà, fosse che da questa sinceramente movesse, arrischiavasi ancora ad ardimentose intraprese ogni volta in cui si trattava di difendere la chiesa ed il papa. Quindi le guerre divennero più sanguinose, ed i partiti più ostinati e feroci, perchè le opinioni dei popoli vieppiù venivano a riscaldarsi dalle promesse di assoluzione d'ogni pena spirituale ai delitti fatte da Gregorio VII ai suoi partegiani; e dalle scomuniche e dagli anatemi da lui scagliati ai suoi nemici. — E sotto il dominio dei da Canossa il culto cristiano essendo grandemente protetto accadde che quei signori profondessero tesori ad erigere tempii, ad aggrandire conventi, ad arricchire con donazioni, franchigie e privilegi i monaci ed il sacerdozio; e che da siffatte clargizioni, le arti ne risentissero utilità siccome del molto assegnato ai monasteri parte se ne spendeva dai monasteri a sussidiarle. Sennonchè questi committenti non essendo concitati dall'amor vero del bello e del buono, i mezzi indiretti da loro impiegati riuscirono deboli e fiacchi così che le arti non progredirono in modo da riaversi dalla barbarie in cui già erano scadute; e queste migliorarono piuttosto dopo che le vittorie sul continente introdussero fra gli imperatori d'Oriente e que' d'Occidente le comunicazioni che per questo rispetto giovarono all'Italia; e più ancora quando Federico, succeduto all'anno 1197 ad Enrico IV imperatore, procurò, e massimamente in Sicilia, che si erigessero moltissime fabbriche e che i libri si ornassero di miniature. Chè certamente la protezione accordata dai principi alle arti vale almeno ad accelerarne i progressi non solo pel molto ch'essi possono spendere, ma ancora perchè gli artefici si sforzano di ricercare i modi capaci a rispondere alla dignità dei chiedenti e perchè gli uomini non essendo distratti dalla necessità di trarre dal lavoro una mercede giornaliera per vivere, viemmeglio adescati dall'amore di gloria affinano l'ingegno. Così le arti per lo avanti impiegate dai frati ad onore e servigio del culto, dippoi servendo ai re ed ai grandi divennero più studiate e più filosofiche del pari che ai tempi delle repubbliche si fecero più popolari, e meglio intese dall'universale.

Ma seguitando l'intrapreso argomento diremo come morta Matilde da Canossa lasciò erede dei suoi molti poderi e delle molte sue ricchezze la corte di Roma; e come non piacendo all'imperatore Enrico che Mantova andasse soggetta ai pontefici, concedette a questa piuttosto di costituirsi a reggimento a comune. E sebbene a quel tempo non sorgesse fra noi una libertà sicura e durevole, nondimeno vi si ebbe ardimento per mandare ad effetto varie intraprese di pubblica e cittadina grandezza, ed i Mantovani già prodi e valorosi nell'armi, previdenti la securtà della patria immaginarono tanto vasti lavori da far trepidare un'intiera nazione, e ciò che è più li condussero anco ad effetto in mezzo alle guerre ed ai litigi che di continuo li travagliavano. Primieramente dunque murarono un nuovo palazzo a comodità dell'imperatore pel raro caso di sua venuta, affine di mostrare ad Enrico il grato animo dell'avere loro donata la libertà; quindi all'anno 1198 deliberarono di difendere la città a mezzo delle acque del Mincio riducendole artificiosamente a modo di lago. E quantunque alcune osservazioni locali abbiano potuto ingenerare in taluno il sospetto che il Mincio anche prima non fosse stato in ogni sua parte contenuto entro le ripe, ma che anzi in qualche luogo formasse dei seni; pure la maggior parte degli storici e le patrie memorie persuadono che le acque soltanto allora fossero state regolate alla maniera che oggi si veggono; lo che però non toglie che ancora prima, rispetto ad altri fiumi, fossero state impiegate le arginature nel Mantovano le quali essendo dippoi andate guaste e mal concie furono anzi dalla nostra repubblica riparate ed in gran parte nuovamente costrutte. (1) Ed Alberto Pitentino architetto immaginava e diresse il grande lavoro del lago, ed i rettori del nostro Comune ebbero mente

(1) — Si vegga ad una nostra memoria pubblicata nella *Gazzetta di Mantova* all'anno 1854; e di nuovo a quell'anno nel *Giornale degl'Ingegneri* in Milano.

e cuore a favorire la impresa (1), ed il popolo concordemente prestò mano e denaro per mandarlo al effetto; raro esempio di cittadinesca concordia, onde il sacrificio dei privati interessi non impediva ciò che doveva giovare all'universale. Ed in quell'anno medesimo 1198 si diede pur opera ad edificare la casa del Comune, ed una *rocca* nel luogo detto *Pajolo* per assicurare in quella parte la città dalle insidie nemiche; e dalla pietà di alcuni si cressero ancora nuove chiese, sebbene molte già se ne avessero in Mantova.

Ma dippoi il mal germe, che ispira ai potenti il desiderio di innalzarsi su tutti, concitando intestine discordie fra i cittadini, questi per furore di parte lacerandosi fra loro si divisero in varie fazioni; ed allora i più ricchi, che sogliono di sovente essere anco i più ambiziosi, ridussero le loro case quasi altrettante fortezze munite di torrioni, di bastite e di merli, di cui pur oggi se ne veggono gli avanzi. Ma sia pel timore dei minacciati severi castighi, sia, e meglio, pel valore di Visconti Sordello, per natura inclinato piuttosto a proteggere le bisogna del popolo di quello che a blandire i desiderii dei nobili e dei doviziosi; questi odii privati mano mano assopirono; così che raddrizzata la città dalle perturbazioni cittadine, Sordello imprese a provvedere alla sicurezza del paese contro ai Modenesi, ai Reggiani ed a quei di Ferrara che più spesso e più davvicino lo minacciavano; ed a questo intendimento fece scavare profondissime fosse ed edificare mura, torri e castelli tutto all'intorno a quello spazio che da Castellucchio a Borgoforte viene compreso tra il Po ed il Mincio; spazio che ancora al presente è nominato il *Serraglio*. Terminata quindi la casa del Comune, e selciate le vie, si ricostruirono all'anno 1251 le mura della città già state abbattute dall'assediante Ezzelino da Romano; e dopo che le milizie Mantovane combatterono i Veronesi in aperta campagna si usò del ricco bottino cavato da quella vittoria per riedificare il palazzo *della ragione* ossia quello nel quale si amministrava giustizia. E nuove chiese si aggiunsero alle murate da prima, e si cressero monumenti al beato Alberto, ed a Virgilio, con che si volle pubblicamente attestare la riverenza alle religiose credenze e l'amore alle virtù cittadine.

Poco però la nostra patria durava a mantenersi in quel reggimento a comune perchè, come scrisse Dante, essendo:

Che le terre d'Italia tutte piene
Son di tiranni ed un Marcel diventa
Ogni villan che parteggiando viene,

così Passerino Bonacolsi stato eletto a capitano del popolo intese a farsene l'assoluto padrone; della quale podestà usurpata Luigi Gonzaga, facendo mostra di sentire grave dispetto, al 1328 uccise il Bonacolsi con apparenza di vendicare la patria tradita ma infatto colla intenzione di signoreggiarla egli stesso. Ed altri Gonzaga l'uno all'altro successero nell'aspro dominio e mano mano abrogarono gli antichi diritti del popolo scambiando l'autorità ed il titolo di capitani nei più magnifici di marchesi e di duchi. Del resto le storie ricordano che al secolo XIV si continuava a fortificare le mura di Mantova demolendo il palazzo che fu di Sordello Visconti, e le torri dei Cremaschi e degli Ansandri per usar delle pietre; tanta era venuta la penuria dei tempi, e tanto era scaduto lo spirito cittadinesco dopo che la libertà era spenta. E così col disegno di Bartolomeo da Novara fu da Francesco Gonzaga innalzato il castello nel quale esso signore abitava, e si cressero varii sepolcri, dei quali i più distinti furono quelli del Casaloldi, del Benfatti, del Ruffini, e del Landi quattro Vescovi di Mantova; e di Luigi e di Guido Gonzaga, di Alda da Este, e di Margherita Malatesta; e si edificarono chiese disegnate con stile goto o tedesco: nè altro dippoi ci cadde a notare fino all'epoca in cui Leon Battista Alberti chiamato in Mantova da Lodovico Gonzaga, quivi diede prove di eccellentissimo artefice, siccome già era salito in fama di rigeneratore dell'architettura Italiana,

(1) — I nomi dei rettori e dell'architetto ci vennero conservati da un'iscrizione incisa nel marmo che allora fu posta presso al *Ponte dei mulini* e che all'anno 1833 fu trasportata a decorare il patrio Museo istituitosi in Mantova.

§. 3.°

Della pittura esercitatasi in Mantova.

Rapidamente trascorse le vicende generali d'Italia, e le nostre speciali di Mantova, ora ci facciamo a parlare degli artefici e delle opere state quivi da loro condotte. — Dopo che le barbarie dei tempi più volte atterrarono o fecero guasti col ferro e col fuoco le case, i tempii e quasi intiera la città ed i luoghi vicini, non è meraviglia che sia rimasto pur oggi un solo dei molti lavori a mosaico che dovevano esservi stati operati; cioè di: » quel trovato che rimonta forse ai » tempi di Claudio e che potè dare a quelle severe invenzioni una meravigliosa solidità. » (1) Di questo solo lavoro a mosaico rimasto che fu eseguito presso la chiesa di San Benedetto a Polirone, presentiamo il disegno alla tavola 1.ª (2) rilevato nove anni ora sono sopra l'originale. Le rappresentanze quivi figurate bene offrono l'indizio del come allora si mantenesse serbata una specie di culto agli argomenti allegorici-biblici, tendenti a conservare certe tradizioni evangeliche e certe mistiche dottrine, le quali dai monaci (i primi che introdussero in Lombardia questo genere di lavorio fino da quando dominavano i Longobardi) soliti a gustare le dolcezze della contemplazione venivano naturalmente suggerite ai dipintori. Sia pertanto che originariamente, cioè ai tempi dei primi cristiani, questi soggetti allegorici valessero quasi a linguaggio simbolico creduto il più atto ad esprimere le dottrine religiose cristiane, come pensarono i Sacchi; sia che pochi degli emblemi adoperati alludessero infatto alla religione e molti fossero frutto del capriccio e della fantasia degli artefici, come scrisse il Cordero; ad ogni modo par certo che i pittori operando a questo modo non intendessero ad altro che ad imitare le decorazioni state impiegate negli edifizi dai Bizantini. E guardando al mosaico, eseguito all'anno 1151, di cui ragioniamo sembra che l'artefice avesse cercato, a mezzo di emblemi allusivi, di dimostrare le virtù ed i pregi della defunta contessa Matilde; almeno se si ha a giudicare da ciò che scrisse Giovanni Agostino Gradenigo così: (3) » La prima chiesa fondata da Tedaldo Canossa a San Be- » nedetto sussiste ancora e tiene il suo ingresso nella chiesa maggiore; ond'è che a lei restò il » nome di oratorio, l'oratorio chiamandosi di Nostra Donna, in cui si vede un mosaico che io » non dubito essere stato fatto appunto per ornamento del sepolcro di Matilde tanto è allusivo ai » pregi di lei che quasi ne' rozzi versi di Donizzone si scopre l'autore di quel rozzo disegno; sono » nel mezzo rappresentate come in quattro nicchie le quattro virtù cardinali co' loro nomi e sim- » boli, le quali quanto sieno state coltivate da Matilde non v'è chi nol sappia. Quinci e quindi si » sono rappresentati diversi draghi in varie maniere inseguiti ed oppressi, poichè altro da uomo » armato di lancia, altro da uomo armato di spada si vede inseguito, altro da un alicorno, cui » attribuiscono i naturalisti di ripellere col suo corno i veleni, altri finalmente da un papero, il » qual animale, al dir d'Eliano, da ogni venefica cosa s'astiene. Ora non salta agli occhi, che » nel papero e nell'alicorno si è voluta rappresentare Matilde, che sola quasi ha saputo tenersi » monda dalle macchie de'scismi, e perseguitare li scismatici coll'armi, lo che si è voluto indicare » ne' due uomini armati? Nè draghi poi perseguitati li scismatici da lei battuti si vogliono senza » dubbio significare, e il loro capo Enrico, che forse particolarmente si caratterizza in un drago » rappresentato colla testa d'uomo ecc. » E noi crediamo di potere almeno a presso poco determinare l'epoca in cui fu eseguito questo mosaico guardando all'iscrizione stata posta sovr'esso, la quale sebbene guasta ed incerta pare che debba esser letta così: ANO. DNI. MILL. C. LI.

(1) Il Selvatico parlando la vita *del pittore Francesco Squarcione*. Padova. 1839.

(2) — Il brano di mosaico, da noi dato in disegno, fu misurato della lunghezza di metri sette, e nella sua maggiore altezza di metri 2, cent. 70.

(3) — *Calendario Polironiano del XII secolo illustrato*. Venezia 1759 a pag 42.

INDICTIO XIIII EPATTA 1. CONCUR. VI (1). E presso a quest'epoca stessa fu che vennero operate quelle miniature, con cui si ornava il poema manoscritto da Donizzone in onore della contessa Matilde e ad illustrazione delle storie dei suoi antenati; il quale manoscritto si conserva presso la Biblioteca Vaticana e fu pubblicato al 1612, assieme alle miniature, dal Tengnagel. E tanto in dette miniature quanto nel nostro mosaico sono alcune iscrizioni che spiegano le rappresentazioni delle diverse figure, con che gli artefici intesero a supplire alla loro impotenza di esprimerle in modo migliore; ma rispetto al disegno, fatto raffronto tra le miniature ed il lavoro eseguito a Polirone, appajono nel secondo gl' indizi di qualche lieve progresso, almeno per ciò che spetta alle forme; e pensiamo che ambedue le dette opere potessero essere state condotte da pittori Italiani educatisi in Roma studiando le pitture esistenti nelle catacombe; trovandosi con queste (2) molta uniformità di maniera nel disegnare. Nè più oltre ci estendiamo sopra tale argomento, perchè, come scrisse il Renalli: (3) essendo divenuta *tutt'una con l'Italia la rozzezza delle arti bizantine il cercar più gli autori degli edifizi, delle sculture e musaici di quel tempo è impresa del tutto vana ed eziandio del tutto inutile alla gloria d'Italia.*

Di pitture sul vetro non è rimasta neppure memoria sebbene possa supporsi che anche in Mantova fosse stato usato tale genere di lavoriero, il quale come osserva il Rio (4), « ce n'est pas » avoir peu contribué au développement de l'art moderne et à la majesté du culte catholique, » que d'avoir placé l'imagination du chrétien en prières sous la charme mystérieux de cette lumière » incertaine si favorable au recueillement ecc. » E fino dal secolo nono infatti si ebbe a questo modo a decorare l'antica chiesa intitolata a Santa Benigna a Dijon; e fu perciò che i Francesi non a torto menarono vanto di essere stati gl' inventori del colorire sul vetro; sebbene dippoi a perfezionare codesta loro invenzione avessero avuto bisogno dell'opera di Italiani chiamati dal re Francesco I a dipingere le invetriate della chiesa di S. Gervaso a Parigi. Bene tuttora ci sono rimasti, quasi a prodigio, alcuni avanzi di pitture operate sopra muro o sopra tavole, e diverse miniature poste ad ornare i codici in pergamena, un tempo posseduti dai monaci di San Benedetto a Polirone, parte dei quali codici si conserva nella reale Biblioteca di Mantova. E forse non sarà irragionevole di indurre da queste poche e pregiate reliquie scampate fra le rovine di patria, che si dovessero avere avuti altri moltissimi lavori i quali andarono perduti; perchè non bastando l'antica barbarie, le guerre ed i saccheggi a danneggiare questa infelice nostra città, ancora, al finire del secolo ora trascorso, furono uomini che nell'atto di predicare la libertà della patria si diedero a guastare molti monumenti dell'arte. Così mutilate le antiche iscrizioni, cancellati gli stemmi vollero che le preziose sculture, i dipinti, i manoscritti ed i libri i quali già da tanto tempo serbavansi (invero senza alcun pro del comune) entro le chiese ed i conventi, in gran parte ne uscissero o per farne infame mercato o per mandarli guasti e mal conci. Epoca invero miseranda per l'arti, in cui le fatiche dei nostri padri furono malamente rimeritate dagli stessi lor figli, e che avveratasi a questi tempi colti e civili si deve tenere più vergognosa di quella in cui gli stranieri ed i barbari oppressero queste contrade. Ed è pure miracolo che alcuni mossi dall'amore del bello e del buono si dessero allora a raccogliere ed a salvare dall'universale mandato quel tanto di vecchie memorie e di monumenti che loro era conceduto ed a cui intiera sommava l'eredità pervenutaci dalla antichissima madre.

Ora dunque perchè proceda più regolato il racconto ci proponiamo di parlare di questi lavori

(1) Questo ultimo numero dal de Rubeis si pensa che dovrebbe esser letto per VII; del resto la iscrizione fu dal Gradenigo letta nel modo stesso stata da noi riferita.

(2) Si vegga precipuamente a quelle pitture che erano poste nel fondo di una cappella entro alle catacombe di San Lorenzo fuori delle mura di Roma state pubblicate in disegno dal d'Agincourt alle figure 3.ª 4.ª e 5.ª della tav. XI. al vol. VI.

(3) — *Storia della pittura in Italia. Firenze* 1843.

(4) — (Op. cit.) a pag. 37.

avanzatici secondo l'ordine dei tempi con cui furono operati, e perciò ci cadde prima a discorrere delle miniature. Ed a maggiore chiarezza ed intelligenza dei nostri lettori pensammo non solamente di riportare in disegno quelle miniature di egual forma e grandezza come furono colorite entro ai codici; ma ancora di premettere un cenno intorno al modo col quale anticamente erano regolati coloro che facevano mestiere di manoscrivere i libri e di ornarli.

In mezzo dunque alla generale ignoranza attribuivasi allora un pregio distinto a colui che sapeva trascrivere alcuna scrittura, il quale chiamavasi *scribano* o *scrivano*; e più ancora a chi accoppiasse a tal merito pur l'altro di dar forme eleganti alle iniziali di un libro e di tingerle con colori e con minio (dal che codesti lavori si dissero poi *miniature*), il quale abile artefice era detto *caligrafo* o *crisografo*. Ed a queste opere i dipintori di solito aggiungevano poi attorno od in mezzo alle pagine degli arabeschi, dei fogliami, degli animali, delle figure od istorie per cui era costume che i primi artefici lasciassero bianchi alcuni spazii, i quali tuttodì in molti codici si veggono vuoti ed in altri riempiuti molti anni dopo che il libro già era stato scritto a seconda del capriccio dei lor possessori, o secondo che offrivasi la opportunità di averne i pittori. Già l'imperatore Carlo Magno in sul finire del secolo ottavo aveva posto ogni sforzo ad illuminare le menti e ad ingenerare in altrui un desiderio efficace di coltivare lo spirito a mezzo di pubbliche scuole e di insegnamento al ben scrivere; e Carlo il calvo al secolo nono protesse gli studii con tanto fervore quanta era in lui viva la brama di incivilire gli uomini; onde regnando costoro alcuni si trovano distinti dell'onorifico titolo di *regii scriptores* e stipendiati dal pubblico erario. Ma ai due imperatori non essendo succeduti altri che intendessero a sussidiare quella onorata intrapresa, le cose nuovamente scapitarono al basso; e dippoi i monaci soli attendevano nel silenzio del chiostro a trascrivere le antiche memorie, conservando a tal modo preziose scritture e moltissimi codici che tanto bene giovarono al progresso dell'umano sapere. Più tardi, cioè al secolo decimoterzo, gli scrivani chiamaronsi più propriamente *scriptores librorum*, od *exemplatores;* e vieppiù crebbe in Italia l'uso di ornare le pergamene ed i libri di immagini, di storie e di miniature; al che forse aveva ancora influito questa sentenza data all'anno 1205 dal Sinodo d'Arras: *Illiterati quod per scripturam non possunt intueri non per quaedam picturae lineamento contemplantur;* volendosi così affidata alla pittura l'importante missione di farsi interprete delle dottrine religiose agl'idioti, che allora erano molti. Quindi col progredire delle arti le miniature in Italia mano mano si fecero migliori così che ai secoli XIV e XV erano tanto bene avanzate da offrire molti e buoni lavori; ed ancora dopo introdotto l'uso tipografico i miniatori seguitarono ad operare sui libri ommettendosi in questi di imprimere le lettere iniziali appunto perchè fossero da loro artificiosamente disegnate. Pare anzi che solo al secolo XV tale pratica venisse mandata in disuso scrivendo al 1491 *Michelagnolo miniatore* toscano: *Pell'arte mia è finita per l'amore de' libri che si fanno in forma che non si miniano più.*

Tra le miniature che adornano i manoscritti, un tempo conservati nel convento di S. Benedetto a Polirone ed ora nella Biblioteca di Mantova, a noi pare che si debba annoverare una fra le più antiche quella eseguita sopra un codice in cui sono scritti gli evangeli di San Matteo, la quale riportiamo in disegno alla tavola 2.ª Anzi argomentiamo che questa miniatura possa essere stata operata al secolo decimo pei raffronti fattine con quelle che sono nella Bibbia di San Paolo (1); sia perchè la lettera iniziale di codesti nostri Evangeli è ornata e composta d'intrecci, che non si veggono usati in lavori eseguiti ad altre epoche e che sono simili affatto a quelli della lettera che precede gli scritti di Geremia nella Bibbia sudetta; sia perchè la rozzezza di disegnare ed il modo di panneggiare le figure si rilevano in ambedue i codici di uno stile uniforme. Vero è che

(1) Si vegga d'Agincourt (*Storia dell'arte, Milano* 1825.) alle tavole XL — XLI — XLII — XLIII — XLIV e XLV. del vol. VI. Così perchè il lettore possa più facilmente giudicare della rettitudine dei raffronti fatti da noi, qui ed altrove abbiamo voluto, per quanto fosse possibile, attenerci ai monumenti riferiti dal d'Agincourt nella sua storia dell'arte.

la Bibbia di San Paolo fu condotta al secolo nono e l'Evangeliario Polironiano lo diciamo eseguito posteriormente, onde male reggerebbe la conseguenza tiratane da questo raffronto; ma osserviamo in proposito che sebbene le miniature tengano nei due codici un modo di fare uniforme fra loro, pure nel nostro le figure mostrano alcun che di corretto nel disegno, ed una certa espressione naturale che non traspajono egualmente nell'altro: onde può supporsi che sia corso almeno mezzo secolo fra la esecuzione dell'uno e quella dell'altro; e che in quel breve spazio di tempo si avesse côlto quello scarso frutto che allora avevano potuto pur dare le arti. E dalla prima ci sia permesso di trarre ancora una seconda induzione; cioè essere stato questo libro propriamente eseguito per il convento di Polirone nei primi tempi in cui questo fu fondato; lo che vale all'anno 961, secondo l'opinione del Muratori, quando Adalberto da Canossa ricevette dal preposto Martino da Reggio il possesso dell'isola di Polirone e sovr'essa vi murò una chiesa affidandola a poveri frati; o secondo noi quando posteriormente di poco ciò avvenne per opera di Tedaldo pure da Canossa. Siccome a que' tempi i monaci quasi a privilegio si occupavano a copiare le scritture e precipuamente le sacre; così crediamo che i frati di questo convento trascrivessero i detti evangelii, facendoli ornare della miniatura di cui ragioniamo; e che nella figura del *Petrus abbas* si fosse inteso a rappresentare il primo Abbate del monastero, nel modo appunto che sopra ad un Calendario, presso la Biblioteca Vaticana, (1) si vede disegnato il superiore monastico; ed in un altro dei Benedettini di Monte Cassino, fatto nell'XI secolo, vi fu ritratto l'Abbate Giovanni offerente il suo libro a San Benedetto.

I disegni riferiti alle tavole 3.ª — 4.ª — 5.ª — sono tolti da tre miniature che sembrano a noi eseguite nel secolo undecimo. Nella prima è Burcardo che scrive = *Summa de pœnitentia Burchardi Vermatiensis*, che così appunto s'intitola il codice di cui parliamo; il disegno ricorda quello usato dai Greci venuti in Italia ad esercitar la pittura o di qualche Italiano imitatore di questi. La figura di Burcardo è simile a molte altre fatte presso quel tempo, rappresentanti scrittori di opere proprie o scrivani di altrui; così si atteggiano quella di Sant'Effrem miniato sopra codice dell'XI secolo, conservato nella Biblioteca Vaticana (2); e quello scrivano colorito sul Calendario del convento di Benevento (3); ed un San Luca disegnato sopra un manoscritto del secolo X (4); e così molti altri. Sembra appartenere allo stesso secolo XI l'altra miniatura riportata alla tav. 4.ª e pur essa eseguita da artefice educato a scuola Greca; siccome a tempi sì rozzi non era stato facile a sbrigarsi dai modi insegnati dai Greci, tanto più che costoro col loro operare avevano destato in Italia un'ammirazione potente. Al quale proposito osserva anche il Rio (5): » il y eut une espèce de lacune durant la quelle l'école byzantine restée » pour ainsi dire sans rivale du moins en Italie, dut y prendre une faveur extraordinaire. » Ora valendoci del raffronto di altri codici, primieramente osserviamo che l'abbondanza, anzi superfluità degli ornamenti introdotti nella nostra miniatura e la secchezza con cui furono condotti, sono difetti che egualmente appariscono negli ornati di due *Exultet*, l'uno presso la Biblioteca dei Barberini (6), l'altro in quella della Minerva, ed ambidue lavori operati nell'undecimo secolo; ed in secondo luogo, che la figura di Dio così rannicchiata, tenente un libro nell'una mano ed in atto di benedire coll'altra, ci pare imitazione servile, anzi gretta ripetizione di quelle divinità rappresentate dai Greci pittori. Intorno a che bene ci vale ad esempio il codice intitolato la *Popolia* (nel Vaticano) dove è Gesù che benedice l'imperatore Alessio Comneno (7); e l'altra pit-

(1) — D'Agincourt, alla tav. LXVIII. n.° 1 del vol. VI.
(2) — Lo stesso, alla tav. LXIX. n.° 1 del vol. VI.
(3) — Lo stesso, alla tav. LXVIII. n.° 1 del vol. VI.
(4) — Lo stesso, alla tav. LXVII. n.° 7 del vol. VI.
(5) — Op. cit. alla pagina 43.
(6) — D'Agincourt, alla tav. LVIII. n.° 3 del vol. VI.
(7) — Lo stesso, alla tav. LVIII. n.° 3 del vol VI.

tura sopra tavola posta entro la chiesa di Santo Stefano rotondo in Roma, in cui Cristo è seduto fra gli apostoli Pietro e Paolo (1); ed un tritico greco (2); ed alcuni dipinti eseguiti in Sant' Urbano alla Caffarella dai creati di scuola greca stabilitasi in Roma nell' XI secolo (3); ed un mosaico entro San Marco a Venezia (4); ed altre opere che presentano uniformemente lo stesso concetto ed il medesimo modo di fare. Giova eziandio notare come nella miniatura, di cui facciamo discorso, furono appiccicate agli Evangelisti le teste di quattro animali siccome simboli allegorici, del che non troviamo esempio prima dell' undecimo secolo; e se nel manoscritto latino presso la Biblioteca di San Pietro a Salzbourg (5) si vede l' Evangelista Giovanni rappresentato col capo di un' aquila, come nel nostro codice, quel lavoro senza alcun dubbio appartiene all' XI secolo. Le quali innovazioni simboliche sconciamente introdotte in Italia ed a costo che le sante figure apparissero deformi, crediamo che fossero derivate da un culto quasi idolatra verso le concezioni bizantine; ed anzi sappiamo che, veduto l'abuso di codeste allegorie fatto dai Greci, nel Concilio Quinsesto tenuto a Costantinopoli fino all' anno 692 fu decretato: *humana forma characterem etiam in imaginibus* (cioè rispetto alle figure sante) *deinceps pro veteri agno erigi ac depingi jubemus.*

La miniatura data in disegno alla tavola 5.ª fu posta a frontespizio di un messale adoperato un tempo dai frati Benedettini di Polirone, nella quale è Gesù crocifisso con quattro chiodi, modo usato soltanto prima del duodecimo secolo; senza corona di spine, lo che venne fatto più tardi; e coll' emicinzio ossia con una larga fascia che cinge ai lombi il Redentore. Intorno al quale ultimo modo di rappresentazione osserviamo che nei secoli VI, VII, ed VIII fu usato costantemente di vestire il crocifisso con lunga tunica; come lo si vede nei dipinti alle catacombe (6); in un manoscritto Siriaco, nell' Evangeliario presso la Biblioteca Laurenziana in Firenze (7); nell' Evangeliario della Basilica di San Pietro in Roma ed in altri codici; e che solo all' XI secolo Gesù fu rappresentato quasi ignudo con piccola fascia come apparisce in una pittura eseguita da ignoto artefice nella chiesa dei Domenicani a Treviso (8), e negli affreschi condotti da Giunta Pisano in Assisi. (9) Le quali considerazioni, e la somiglianza di fare della nostra miniatura con i dipinti che sono entro la chiesa di Sant' Urbano in Roma (10) ci persuadono essere quella stata operata o sul finire del decimo od al principiare dell' undecimo secolo. Guardando al presente lavoro ci pare interessante quella femmina coronata posta in atto di cogliere il sangue che spiccia da una ferita aperta nel lato destro a Gesù, perchè quella donna regale non legandosi naturalmente colla narrazione evangelica del fatto si può supporre che dal pittore fosse stata introdotta a rappresentare Matilde da Canossa, forse la committente di quel lavoro. E se questa pur fosse stata la intenzione del miniatore, certo non si poteva in miglior modo atteggiarsi Matilde per esprimere la straordinaria pietà solita a mostrarsi in ogni atto dalla stessa contessa; che del resto non sono nuovi gli esempi contemporanei, in cui dai miniatori si figurarono i principi ed i committenti; così in un codice si vede Giovanni de Mekun presentare a Filippo il bello la sua traduzione di Boezio (11); così in un altro Nicola Oresmo offerire a Carlo il saggio quella di Aristotile (12); ed in un terzo il pittore genuflesso porgere a Carlo V il

(1) — D'Agincourt, alla tav. LXXXVI. n.° 1 e CXI. n.° 12 del vol. VI.
(2) — Lo stesso, alla tav. CXI. n.° 12 del vol. VI.
(3) — Lo stesso, alla tav. CXIV. del vol. VI.
(4) — Lo stesso, alla tav. CV. n.° 26 del vol. VI.
(5) — Lo stesso, alla tav. XLVII. n.° 2 del vol. VI.
(6) — Lo stesso, alla tav. XII. n.° 17 del vol VI.
(7) — Lo stesso, alla tav. XXVII. n.° 4 del vol. VI.
(8) — Lo stesso, alla tav. XCVII. n.° 13 del vol. VI.
(9) — Lo stesso, alla tav. CII. n.° 4 e 7 del vol. VI.
(10) — Lo stesso, alla tav. XCIV. e XCV del vol. VI.
(11) — Lo stesso, alla tav. LXVIII. n.° 3 del vol. VI.
(12) — Lo stesso, alla tav. LXVIII. n.° 6 del vol. VI.

libro che aveva di sua mano già colorito (1). Nè di questa allusione soltanto pare che qui si accontentasse l'artefice, ma continuando l'immaginato poema ad onore di Matilde tentò ancora di esprimere simbolicamente le virtù morali di questa signora; quindi pose a sinistra del crocifisso un'altra donna cogli occhi bendati che stringe amorevolmente un agnello o forse un capretto, indizii di innocenza e di fede; ed a piedi della croce colori una colomba ed un serpe che giusta il senso biblico significano purità e prudenza. Perchè in vero non sapremmo qual altra più stretta e più naturale allusione di quella da noi esposta potessero avere questi animali e queste femmine col Redentore crocifisso, mentre sarebbe stato inutile l'accennare alcune virtù del Divino se in lui tutte si accolgono e tutte anzi da lui derivano; ed anche volendolo la scelta fatta di tali virtù sarebbe stata mal ponderata, perchè queste rappresentatevi per nulla si collegano coll'estremo patire di Gesù che è il principale argomento di codesto lavoro.

A conferma di questa opinione, valendoci del raffronto di codici e di altre opere contemporanee, osserviamo che in consimili rappresentazioni non furono mai stati impiegati simboli eguali a quelli che si veggono nella nostra miniatura, ma l'allusione comune che dal secolo decimo fino a di nostri i pittori costumarono di usare è quella di allogare sotto il suppedaneo del crocifisso un teschio umano (indizio di morte) come lo si vede in un manoscritto della Biblioteca Vaticana e nella antichissima porta di metallo della cattedrale di Pisa, ed in molti altri luoghi. Al che finalmente aggiungiamo che la foggia dei vestimenti di questa donna regale, che noi diciamo Matilde, è simile affatto a quelle adoperate nelle miniature che ornano il poema di Donizzone (2) scritto in onore della stessa da Canossa e nel secolo duodecimo in cui furono anche operate queste miniature. Ed è ben naturale che i da Canossa, dopo avere fondate in Mantova e nel Mantovano tante chiese e monasteri e profuso tanto denaro ad arricchire i conventi ed il clero, abbiano ancora procurato che i manoscritti eseguiti dai frati si ornassero di miniature, essendo questo un costume divenuto consentaneo alla civiltà di quei tempi, e quindi eziandio pur quelli moltissimi, che erano stati scritti e posseduti dai monaci di Polirone (3). Ed anzi non sarà mal fondato il supporre che gli stessi signori da Canossa anche in Mantova tenessero pittori e calligrafi stipendiati a bella posta per sopperire a siffatte bisogna, trovandosi *teste signato Pagano de Corsiera romano pictore* in due documenti, l'uno del 10 di maggio del 1083 intitolato: *Donatio C. Mathildis prebendæ S. Michaelis Eccl. Cathedrali Mantuæ;* e l'altro del 10 Settembre del detto anno, *Donatio DD. Co. Beatricis et Mathildis Reverendo Capitulo Mantuæ de dimidia terræ Voltæ.*

Da un *psalterio David* trascritto sopra pergamena abbiamo tratti i due disegni che offriamo intagliati alle tavole 6.ª e 7.ª nei margini del quale codice sono colorite eziandio molte piccole figure fra le quali vogliamo notare quella di un crocifisso con quattro chiodi, col suppedaneo, senza corona di spine, coperto di emicinzio e fatto cadavere; la quale cosa ed il modo con cui tutte le miniature sono disegnate, persuadono che fossero state operate da un Italiano educato a scuola greca. A questo parere valgono di conferma le seguenti parole del Rio (4): « Toutes les fois qu'on rencontre une Madonne » au teint noirâtre, au costume oriental, aux doigts pointus et démesurément alongés, avec un » enfant avorté sur le bras, le tout peint dans un style qui ressemble beaucoup à celui des Chinois; » ou bien un Christ en croix, qui semblerait copié d'une momie récemment exhumée, si les flots » de sang qui coulent de chaque plaie sur un corps verdâtre et déjà cadavéreux n'annonçaient » que le vie n'y est pas encore éteinte; dans l'un comme dans l'autre de ces deux cas, on ne » risque jamais de se tromper en affirmant que c'est une œuvre conçue par des artistes grecs, ou » exécutée sous leur influence. » La veste di uno dei suonatori che fanno corteggio a Davide (tav. 7.ª)

(1) — d'Agincourt, alla tav. LXVIII. n.° 7 del vol. VI.

(2) — Lo stesso, alla tav. LXVI. del vol. VI.

(3) — Anche il Muratori ricorda che si era valso di *un antichissimo codice posseduto dai monaci di Polirone* per pubblicare il poema di Donizzone nella sua opera: *Rerum Italic. Script.* al Vol. V. pag. 337.

(4) — Op. cit. a pag. 39 —

si scorge ricca di molti ornamenti soliti a profondersi dai pittori bizantini negli abiti dei principi e dei sacerdoti; come si vede negli affreschi eseguiti entro la chiesa di San Lorenzo in Roma (1), ed in ambedue le miniature del nostro codice il modo stesso di acconciare Davide ricorda quello con cui fu colorito Basilio II imperatore nella miniatura di un *Psalterium* un tempo serbato dalla Biblioteca di San Marco (2), e con cui fu miniata la figura di un principe sopra il necrologio che partenne alla Abazia di Santa Sofia a Benevento (3). Nel qual necrologio il detto principe, del pari che il nostro Davide, fu disegnato più alto di tutte le altre figure, intendendo forse gli artefici ad esprimere con questo mezzo materiale che coloro si dovevano tenere per dignità e per grado superiori agli altri. Crediamo poi d'indurre che il miniatore del nostro *psalterio* fosse italiano e non greco dall'osservare come egli accenni di volersi sbrigare dalle pastoje dei precetti bizantini in che trovavasi avviticchiato per ritrarre nell'opera i costumi della propria nazione; così la forma di certi istrumenti musicali introdottivi che non si vide mai per lo avanti adoperata dai Greci; così quella barba corta e rotonda, e que' mustacchi e que' capelli cadenti appena a ricoprire le tempia di Davide ricordano il modo in che fu all'anno 1171 scolpito Federico Barbarossa presso la porta Romana in Milano. Ancora più riflessibile risalta in questo lavoro il vedere l'arca del signore rappresentata in forma di carroccio che fu solito adoperarsi dai Comuni Italiani e, come qui è dipinto, *tiravanlo un gran pajo di buoi coperto di panno vermiglio che solamente erano deputati a ciò;* perlocchè a queste parole aggiungendo Ricordano Malaspina (4) che *del caroccio usavano gli antichi per trionfo e dignitade;* può indursi che il pittore dovendo qui figurare l'arca di Dio condotta in trionfo giudicasse che meglio non si potesse valere che del carroccio siccome questo era nella mente e nel cuore del popolo tenuto per cosa santissima.

Fra le molte miniature che sono entro un codice Giustinianeo, già posseduto dai monaci di Polirone, ne abbiamo trascelte due che riportiamo in disegno alla tav. 8.ª L'una figura Giustiniano in atto di insegnare che: *non è lecito di apporre accusa ad altrui;* l'altra rappresenta Gesù fra gli apostoli Pietro e Paolo, il secondo dei quali componimenti in niuna parte differisce da quello che si conserva entro la chiesa di Santo Stefano in Roma stato dipinto sopra tavola nel duodecimo secolo e dippoi trasportato dalla Grecia da alcuni monaci che officiavano la detta chiesa. E se pure si avesse a notare qualche differenza nella esecuzione dei due somiglianti lavori, pare che nel nostro codice si abbiano minore frastaglio di linee, e meno minuziosi i dettagli; sebbene in ambidue appariscano eguali durezze ed eguali sconci nelle estremità delle figure. E senza punto occuparci della forma dei caratteri del manoscritto, perchè come di già abbiamo avvertito, i caratteri non valgono a stabilire con fondamento sicuro l'epoca in cui erano state operate le miniature, ma raffrontando piuttosto queste nostre con altre contemporanee crediamo affermare, per la somiglianza di stile che si rileva fra loro, che queste appartengono al secolo duodecimo; del che ci dà prova ed un manoscritto greco contenente i sermoni per le feste di Nostra Donna (5), e l'altro dove sono gli Evangelii ed il Calendario dei Santi (6) ambidue serbati nella Biblioteca del Vaticano, ambidue sicuramente stati eseguiti all'epoca ora ricordata, e nelle miniature dei quali sono bizzarre architetture, movimenti stentati, e ricercate espressioni; tutti difetti che egualmente si veggono in queste di cui ragioniamo.

Ma qui l'ordine dei tempi ci conduce a parlare di alcuni dipinti sul muro stati posti a decorare un oratorio che muratosi in Mantova all'anno 1228 s'intitolò a *Sancta Maria del campo santo,* le quali pitture si mantennero ancora vent'otto anni dopo, in cui li presso edificata una chiesa detta

(1) — d'Agincourt, alla tav. XCIX. n° 12 del vol. VI.
(2) — Lo stesso, alla tav. XLVII. n.ⁱ 4, e 5 del vol. VI.
(3) — Lo stesso, alla tav. LXVIII n.° 8 del vol. VI.
(4) — Al Capitolo V. della sua storia.
(5) — d'Agincourt, alle tav. L. e LI del vol. VI.
(6) — Lo stesso, alla tav. LVII. n.° 2. del vol VI.

di *Gradaro* quell' oratorio si ridusse ad uso di sacrestia e solo più tardi avendo i monaci Olivetani, ristorata la chiesa dai danni sofferti e mutato l' ordine interno, ricoprirono di calce quegli antichi dipinti che scampati all' ingiuria dei tempi non poterono scampare alle barbarie dei frati. E perciò nè il Lanzi, nè il Cadioli, nè l' Amadei, nè il Volta, nè altri hanno potuto discorrere e neppure far cenno di quegli affreschi, come a noi non sarebbe pur stato permesso di fare se dopo tanti anni caduto accidentalmente l' intonaco che li ricopriva non fossero apparsi al disotto alcuni avanzi preziosi, conservatisi quasi a prodigio, i quali pubblichiamo disegnati alle tavole 9.ª e 10.ª Questi lavori reputiamo che possano valere moltissimo a chiarire l' istoria dell' arti di Mantova, siccome per essi ne viene fatta ragione dell' aversi ancor qui usato una maniera di fare molto lodevole e veramente Italiana, e ci mostrano i progressi inventivi ed estetici che mano mano si erano venuti operando; perchè raffrontandoli ai dipinti condotti da Cimabue entro la chiesa di San Francesco in Assisi non temiamo che al paragone ne scapitino sia per le giuste proporzioni dell' insieme, sia pel sentire castigato di una vera ed accomodata espressione. Interiormente alla stanza che anticamente era stata murata per servire di oratorio sono pertanto dipinti in tre scompartimenti Maria Maddalena, Santo Stefano e l' arcangelo Gabriele; la significazione delle quali tre figure rilevasi senza essere chiarita da quei soliti attributi da cui deriva più facilmente una intelligenza volgare, ed ai quali quasi sempre va accompagnata qualche diminuzione alla dignità dei sacri soggetti. Sia dunque lode all' artefice del non averci presentata Maddalena seminuda o piangente onde esprimere od i trascorsi della sua età giovanile, od il pentimento di quelli; e dell' averla invece nobilmente ammantata e rappresentata in atto di modesta e tranquilla confidenza nel cielo stringere con ambe le mani il caro pegno che valse a lei di mediazione con Dio ad ottenere il sospirato perdono. Così Stefano, il levita, vestito dei sacerdotali indumenti tiene il libro delle Sante Scritture e con l' altra mano la palma meritatasi pel sofferto martirio, nè mostra gli omeri od il capo gravati di pietre, come usarono di fare alcuni pittori vissuti a tempi pur colti e civili. Così Gabriele s' inchina riverente a compire il misterioso messaggio a cui l' Eterno lo inviava alla donna prescelta a madre del Verbo; e ben chiaro si vede che il pittore intese a dare a quest' angelo l' espressione di un semplice araldo compreso altamente della sua missione.

Sur' una delle pareti della medesima stanza, ma dalla parte esteriore respiciente la chiesa si veggono coloriti diversi ecclesiastici dei quali due sono vescovi che in abito pontificale benedicono al popolo; ed altri tre sono monaci e dottori di santa chiesa che insegnano religiose dottrine. (tav. 10.ª). Chi guardi alla regolarità dell' insieme di tutte queste figure, alla semplice ed accomodata espressione, alle forme che sebbene manifestino nei dettagli molte durezze compongono però verissime e naturali movenze; bene potrà calcolare i progressi che l' arte già aveva fatto in Italia. Non è poi che con ciò qui si pretenda ritrovarvi un disegno castigato e corretto eguale a quello che s' introdusse due secoli dopo, ma sibbene rilevarvi una aggiustatezza di proporzioni ignota ai predecessori, ed ancor più le prove del come l' arte già si fosse sciolta da tutte le fraglie bizantine, onde non solamente aveva vestito un carattere proprio della nazione, ma ancora richiamate le primitive ispirazioni della scuola romano-cristiana che fra il dodicesimo ed il tredicesimo secolo si era spenta in Italia per rinnovarsi più tardi con più splendida luce. Infatti il nostro pittore devoto alle dottrine ed ai riti della chiesa cristiana ne ritrasse scrupolosamente i costumi senza aggiungere capricciosi frastagli o profusione di aurei ornamenti per arricchire la scena, e solo curossi di mantenere in ogni parte la dignità del pensiero. Intorno a che ed a conferma del nostro argomento cade a proposito di ripetere la seguente osservazione fatta dal Rio (1): » Dans tout » ce qui est sorti de l' école romano-chrétienne, le costume romain est assez fidèlement observé » dans la figure de Christ comme dans celle des apôtres et des prophètes, e la Vierge elle-même » est constamment vêtue en matrone romaine, tandis que les mêmes personnages, dans les re-

(1) — Op. cit. a pag. 40.

» présentations byzantines sont ordinairement affublés de vêtemens lourds et magnifiques au choix
» desquels a présidé un mélange de goût oriental et de barbarie. Les artistes grecs eblouissaient
» les yeux par des fondes d'or qui couvraient souvent de très grandes surfaces ecc. » Noi siamo ben contenti di aver potuto ritrarre in disegno questi avanzi preziosi perchè in essi si racchiude la prova del risorgimento dell'arte palesatosi in Mantova fors'anco precoce, cioè quel risorgimento spirituale, pel quale le immaginazioni degli artefici vivificati dalla fede richiamarono e vivamente mantennero le antiche tradizioni, con tanto entusiasmo serbate nelle catacombe dai primi cristiani; e solo ci duole che questi dipinti comparsi inaspettatamente siano venuti a noi guasti, e senza il corredo di notizie che pur valga a chiarirne l'autore, dal che si avrebbe potuto trarre buon lume all'istoria dell'arti. Poichè, secondo scrisse il Cicognara (1). » Se i raccoglitori diligenti delle
» patrie memorie ovunque avessero fatto come il Maffei per illustrare la sua Verona, s'avrebbe
» molta più luce in questa materia giacchè egli eruditamente ed esattamente percorre i secoli che
» precedono Cimabue in Italia, e indaga persino e vi scopre di frequente i nomi dei pittori e le
» non volgari opere; e bisogno non fu mai che queste arti s'apprendessero genealogicamente dai
» primi di cui esiste memoria che le esercitassero, poichè in ogni paese pel genio di tali studii
» elevandosi spiriti superiori al comune de' coetanei, hanno in patria potuto fare strada agli altri
» senza bisogno di condurre un sol filo di successione che abbia un'unica origine e sola, dal che
» poi nacque opportunamente la tanta diversità delle scuole Italiane. »

Sebbene il Cadioli che descrisse al 1763 *le pitture che si osservano in Mantova*; ed il Lanzi che visitava la nostra città per raccogliere notizie onde comporre *l'istoria pittorica d'Italia*, non si siano curati di ricordare varie pregevoli pitture le quali anticamente erano state allogate entro la chiesa di San Francesco; ora però a noi è dato di parlarne di alcune, e fra le prime di due, che originariamente condotte ai lati dell'altare maggiore furono insieme col muro, su cui erano state eseguite, trasportate nell'aprile dell'anno 1852 a decorare il museo Municipale istituitosi in Mantova. Appena compiuto all'anno 1303 la erezione del tempio dedicato a San Francesco era stato anche per entro ornato di molti dipinti fra' quali dei due, di cui ragioniamo, rappresentanti Nostra Donna col divino fanciullo, quali crediamo essere stati operati da due diversi artefici posti fra loro a concorrenza nel trattare il medesimo tema; lo che diciamo perchè non sembra naturale che un solo pittore imprendesse in luoghi fra loro tanto vicini ad eseguire due lavori sopra uno stesso argomento, e, ciò ch'è più, perchè il concetto, lo stile e perfino i modi meccanici di esecuzione dell'uno differiscono da quelli impiegati nell'altro. Infatti il primo lavoro (alla tav. 11.ª) (2) appalesa maniere conformi a quelle usate dal Cimabue, il ristoratore della pittura Italiana, onde ci ricorda quella Vergine che cotestui dipinse al secolo decimoterzo nella chiesa di santa Maria Novella in Firenze, rilevandosi in questa i medesimi indizi degli sforzi operati dal nostro artefice per richiamare l'arte al vero ed al buono. E sebbene nel nostro dipinto appariscano durezze nei dintorni profondamente graffiti nel muro, sproporzioni di parti rispetto all'insieme, monotonia di colori non vaghi e non trasparenti; pure e perchè ci appare ragionevole la distribuzione dei panni, e l'incarnato ci mostra la intenzione di imitar la natura, e soprattutto perchè entro vi trasparisce un senso di devozione, una scintilla d'affetto, ed un concetto gentile; così può credersi che anche codesto pittore Italiano già si fosse emancipato dalla imitazione servile degli stranieri che qui si erano fatti maestri dell'arte. Contrariamente nel secondo dipinto (3) (alla tav. 12.ª) quantunque l'artefice intendesse ad imprimere nelle movenze delle sue figure una vita fortemente animata, non perciò colle carni verdiccie, coi panneggiamenti confusi, con proporzioni assai strambe, e perfino col modo stesso di tratteggiare d'oro i dintorni onde appajono incerti e mancanti di ogni giusto effetto di chiaro-scuro, dimostrava indubbiamente come non avesse ancora saputo togliersi

(1) — *Storia della scultura. Prato.* 1824, al Tom. III a pag. 63.
(2) — Pittura alta metri 1, cent. 29; larga cent. 65 di metro.
(3) — Dipinto alto metri 1, cent. 26; largo cent. di metro 65.

dalle pastoje e dai vizi lasciati dai Greci allora che profughi in Italia esercitarono l'arte per trar modo di vivere. Che presso a quel tempo altri Italiani in parità di circostanze fossero caduti in così fatti difetti ne abbiamo gli esempi nella Madonna e Gesù coloriti sul muro della chiesa di San Lorenzo in Roma, ed in altre due Vergini, l'una eseguita da Guido da Siena entro la chiesa di San Domenico in sua patria, l'altra da Cimabue prima che avesse saputo imporre alle sue opere un carattere nazionale. E se non appajono errate queste osservazioni le due pitture che un tempo allogaronsi entro la chiesa di San Francesco si devono tenere di non poca importanza a chiarire l'istoria delle arti Mantovane non solo, ma eziandio quella generale d'Italia.

Alla tavola 13.ª offriamo in disegno una miniatura rappresentante l'istitutore dell'ordine che legge ai monaci congregati gli statuti proposti pel buon reggimento monastico, la qual miniatura fu eseguita sopra un codice intitolato: *Regula S. Benedicti script. an.* 1373; e che dal convento di Polirone passò con altri ad arricchire la reale Biblioteca di Mantova. Che il dipinto fosse stato eseguito all'epoca stessa in cui fu scritto il libro ce ne persuadono gli ornamenti od arabeschi coloriti attorno le pagine, siccome questi sono simili affatto ad altri che adornano i manoscritti di Seneca eseguiti al secolo XIV, e custoditi dalla Biblioteca Vaticana (1). Del resto la maniera corretta con cui sono disegnate le figure, il modo naturale di atteggiarle, lo spirito e la espressione che in ognuna traspare e certa correzione dello insieme sono doti pregievoli di questo lavoro e quasi comuni alla pittura di Giotto (2) rappresentante la predicazione di San Francesco ai suoi frati (3); ed all'altra in Firenze dello Starnina dove è la morte di San Girolamo (4). Al che pure si aggiunge che tanto in quelle due celeberrime opere quanto nella miniatura, di cui parliamo, apparisce una sufficiente intelligenza prospettica non comune a quei tempi, onde il nostro artefice seppe distribuire senza confusione od equivoco ventotto figure in piccolo spazio.

Per seguitare l'ordine che ci siamo prefissi viene opportuno qui parlare di due affreschi operati nel secolo XIV; il primo dei quali (alla tav. 14ª) figura Nostra Donna col bambino in atto di ascoltare le preghiere di una femmina genuflessa ai suoi piedi, e fu colorito sopra un pilastro che appartenne al santuario intitolato a Santa Maria dei voti (5); santuario che era situato fra le due antichissime chiese di San Pietro e di San Paolo. All'anno 1480 mutata forma a quel luogo il muro con sopravi quella pittura fu occluso entro un nuovo oratorio dedicato alla Vergine Incoronata, il quale volendosi modernamente abbellire con nuovi ornamenti, il dipinto di cui facciamo discorso, tolto dall'antico suo seggio fu trasportato altrove mal concio. A confermare il nostro giudizio intorno all'epoca attribuita a questo lavoro, valga il raffronto di questo con altri due dipinti dei quali si ha sicura memoria che furono operati nel secolo decimo quarto, e la cui maniera di fare molto assomiglia a quella colla quale fu condotta la nostra pittura. Il primo dei dipinti di cui intendiamo dire è Nostra Donna dipinta da Vitale Bolognese all'anno 1345 entro una chiesuola presso la porta San Momolo fuori di Bologna, anche oggidì conosciuta per la *Madonna dei denti*; (6) il secondo una tavola colorita da Barnaba da Modena al 1374 divisa in varii scompartimenti in uno dei quali è la Vergine seduta sul trono in atto di accogliere alcuni devoti a lei presentati da un angelo (7). Guardando quindi allo stile secco, alla maniera dura del disegno, alle mani ed ai piedi lunghissimi fuori d'ogni proporzione, alla tunica che ricopre intieramente la figura del bambino e ad altre particolarità comuni a queste ed alla nostra pittura, crediamo di affermare

(1) — D'Agincourt, alla tav. LXXIV. del vol. VI.
(2) — Eseguita in Assisi.
(3) — d'Agincourt, alla tav. CXVI. n.° 1 del vol. VI.
(4) — Lo stesso, alla tav. CXXI. del vol. VI.
(5) — Pare che dove è al presente la sacrestia della Cattedrale fosse un tempo la chiesa di S. *Maria dei voti* estendendosi ancora dove oggi si eleva il santuario della *Madonna Incoronata*, e ce ne recano prove, gli indizi dell'ingresso, per cui si accedeva dalla pubblica via a quel luogo: e le pitture delle quali è ornata la vôlta di detta sacrestia, e più il vedere la vôlta stessa mozzata dal lato dove ora è posto il santuario della Vergine Incoronata.
(6) — d'Agincourt, alla tav. CXXVII. del vol. VI.
(7) — Lo stesso, alla tav. CXXXIII. n.° 3. del Vol. VI.

francamente che pur essa fosse stata operata in sul finire del secolo XIV da qualche imperito italiano forse educato alle scuole di Bologna e di Modena; ma certamente imitatore della maniera dei Greci; la qual nostra opinione sembra anche sussidiata dalle seguenti osservazioni del dottissimo Rio: (1) « Si à cela l'on joint la singulière prédilection des Grecs pour les figures lon-
» gues et décharnées et le caractère vulgaire de leurs têtes de saints le plus souvent vides d'ex-
» pression, l'on aura résumé les traits les plus caractéristiques de l'art byzantin. »

Presentiamo alla tavola 15.ª le poche reliquie di un lavoro certamente condotto da mano italiana da noi disegnate quando erano men guaste che adesso non siano e che pur erano stati i miserabili avanzi dei molti dipinti che decoravano in Mantova l'antichissima chiesa di Santa Agnese, la quale atterrata all'anno 1806 venne in parte ridotta ad uso di abitazione ed in parte di pubblica strada, presso la quale si trova il muro su cui erano stati dipinti gli affreschi di cui facciamo parola. La maniera di colorire ed il modo secco ma intelligente di disegnare ci ricordano il fare usato da Giotto, e più ancora davvicino quello dei suoi allievi Puccio Capanna, Simon Memmi, e Taddeo Gaddi; ed a questa induzione suggeritaci dal criterio dell'arte più volontieri incliniamo perchè non vi si oppone la storia. Infatti dal Donesmondi (2) fu scritto che Giovanni Bono frate Agostiniano da Mantova venne santificato da papa Innocenzo, e che i monaci del suo ordine *gli principiarono in ispazio di tempo entro la città un bellissimo tempio sotto il titolo di S. Agnese, venendo prima gettata a terra la picciola chiesa che v'era innanti;* perlocchè all'anno 1251 essendo stato intrapreso il processo che precedette alla santificazione di Giovanni, e dovendo certamente esser corso qualche anno prima di farlo compiuto ed ancora varii anni prima di dar principio e di terminare la fabbrica, può credersi che solo verso la fine del secolo XIV quelle mura fossero ridotte in istato di essere ornate con pitture. Giotto intorno a quell'epoca aveva percorso molte città Italiane ed in ogni dove aveva fatti creati, e quasi in ogni paese gli artefici venivano seguitando le sue dottrine ed i suoi ottimi esempii; e fra i molti discepoli di Giotto fu Angelo Gaddi che aprì scuola in Venezia dove si educarono Stefano da Verona, Giovanni da Milano, Rambaldo e Laudadio da Ferrara, i quali tutti operando in città a noi vicine poterono e dovettero influire sulle arti Mantovane. Chè invero non par ragionevole supporre che i Mantovani, ad eccezione di tanti altri cittadini d'Italia, o non avessero, od avessero neghittosamente applicato agli studii ed alle arti; onde il silenzio degli storici sopra tale argomento si deve imputare alla distruzione delle opere e dei documenti cagionata dalle vicissitudini che afflissero Mantova. E ciò è tanto vero che noi venuti poco dopo il Lanzi non abbiamo vedute le pitture che egli ricorda colle seguenti parole (3): « Nel chiostro di S. Francesco vidi un sepolcro eretto nel 1303 e
» sopra esso una madonna fra varii angioli, figure rozze e sproporzionate, colorite però con sì forti
» e vivaci tinte, che mi parve una maraviglia; nè dubito di fondare in tal monumento una prova
» della pittura risorta in Lombardia per ingegno di nazionali, dacchè e la sua età è anteriore al-
» l'epoca de' giotteschi sparsi per l'Italia e il suo stile è diverso. Del secolo XV vidi altra madonna,
» sopra un altare similmente di S. Francesco: chiunque ne fosse l'autore mostra che l'arte era a
» que' dì uscita già dall'infanzia, non però era giunta a quel grado, a cui la condusse il celebre
» Andrea Mantegna. » E Federico Amadei (4) vissuto in Mantova ora sono novant'anni, attesta che presso la chiesa di San Nicolò *in quel chiostro interno contornato da portici vi si vedevano antiche pitture,* il quale luogo era stato murato al 1078 da Matilde da Canossa e fu atterrato al 1756. Ed alcuni ricordano di avere eglino stessi ammirati diversi dipinti sulle mura dell'antica chiesa intitolata a San Paolo, i quali dipinti sebbene sparuti per vetustà mostravano pure chiaramente gli indizii di un fare antichissimo.

(1) — Op. cit. a pag. 41.
(2) — *Istoria Ecclesiastica di Mantova,* ivi 1613, al libro IV pag. 286 della Parte prima.
(3) — *Storia pittorica dell'Italia. Milano.* 1825, al Vol. III. a pag. 320.
(4) — *Cronache di Mantova,* manoscritte, e tuttora inedite.

Ora noi diremo di cosa taciuta dal Lanzi e dall'Amadei, cioè di sei tavolette (1) che furono con molto amore raccolte da Gaetano Susani già benemerito nostro concittadino per salvarle dalle ingiurie dei tempi a cui erano state esposte. Sopra ognuna di esse è dipinta la figura d'un Santo, ed ognuna si chiude da una cornice intagliata nel legno alla maniera gota, o tedesca, e bellamente dorata. Tutti questi dipinti ornavano l'ancona di un altare (e questa e quelli erano operati dalla medesima mano) posto entro la chiesa intitolata a San Silvestro, la quale era stata dai Mantovani murata all'anno 564, poi riedificata al 1154 e nuovamente ridotta a varia forma al 1477; e che al finire del secolo scorso essendo stata atterrata, delle molte pitture che per entro allogavansi poco più di queste sono riuscite a scamparne. Nè certamente si deve attribuire ad imperizia quel poco di secchezza de' dintorni che rilevasi in queste pitture, tanto n'è pur castigato il disegno, naturali i panneggiamenti, semplici e graziose le movenze, ingenue le espressioni, meravigliosa l'armonia e l'impasto delle tinte che si rilevano in que'colori di tempera quantunque pecchino generalmente di languido. Ora dalla maniera di fare volendo trar argomento a stabilire l'età in cui presso a poco queste pitture sono state eseguite, ci pare (tanta è la somiglianza di stile) che si possano credere contemporanee alla Nostra Donna con varii santi che Giovanni da Pisa dipinse sopra tavola la quale fu posseduta in Roma dal cardinale Zelada (2): e siccome Giovanni da Pisa lavorava sul finire del XIV od al principiare del secolo XV, così noi crediamo che in tale epoca siano pure stati eseguiti codesti dipinti (3). A dar peso a questa nostra opinione sussidiano gli usi e gli abbigliamenti quivi impiegati, e sopratutto le foggie dei vestimenti con cui piacque al pittore di acconciare le figure, (e massimamente la prima) foggie eguali a quelle che allora si adoperavano dagli Italiani, e delle quali usarono dipingendo anche Masaccio ed altri artefici vissuti a quel tempo. Sennonchè alcuno guardando ai calzari appuntati dipinti in queste tavole potrebbe trovare marchevole la nostra opinione, perchè le punte che dapprima si introdussero nelle calzature in Francia furono poi all'anno 1368 in Francia stessa dai concilii d'Angers condannate *come cosa contraria all' ordine della natura.* Ma intorno a ciò primieramente osserviamo che sebbene al 1285, regnando Filippo il bello, fosse stato vietato un tal uso, non però fu dismesso, dicendosi *à la poulaire* dette scarpe o stivali appuntati, e perciò ad istanza del clero nuovamente si proibirono da Carlo V; onde dalla promulgazione di una legge non vien prova che derivasse, almeno a que' tempi, l'esatto adempimento di quello che era stato ordinato. Ed in secondo luogo una tale proibizione fu data in Francia e non in Italia, in cui deve credersi che tale uso sebbene interrottamente pur continuasse a mantenersi ancora molto avanti, leggendosi nell'istoria di Piacenza scritta dal Musso all'anno 1388: *Omnes alii cives Placentiæ tam feminæ quam masculi sicut solebant portare scarpas et caligas solatas sine punta, nunc portant cum puntis parvis, quæ puntæ tam longæ quam parvæ sunt plenæ pilorum, sive buræ boris.*

Ci rimane discorrere di un'ultima miniatura e di un ultimo codice fra quelli che già appartennero al monastero di Polirone. Il codice scritto sopra pergamena s'intitola *Breviarium monasticum*, in cui per entro è fatta la seguente memoria: *Hoc breviarium fuit scriptum in Monasterio Sancti Benedicti de padolirone an. 1449, existente abbate Domino paphnutio de capriata januensi. Tunc temporis erat prior claustralis religiosissimus dominus Jacobus de Ast. in quo monasterio erant multi monachi sub titulo congregationis Sanctæ Justine sic nominate.* Ed infatti a quell'anno 1449 era abate del monastero Panuzio da Genova che procurò la esecuzione di tanti ed utilissimi lavori per salvare Polirone ed i vasti poderi dei frati dai frequenti allagamenti del Po che scorreva allora molto dappresso al paese; e trentadue anni prima che

(1) — Si vegga alla tavola 16.ª in cui sono disegnate.

(2) — d'Agincourt, alla tav. CXXVIII, n.° 4. del vol. VI.

(3) — Che al secolo XIV vivessero in Mantova pittori, di cui oggi si è perduta memoria, ne abbiamo l'indizio da una carta scritta al 16 di giugno del 1345, in cui si legge — *Giroldus pictor habitat Mantuæ in contrada S. Andreæ et fuit filius quondam magistri Danielis, qui fuit de Parma.*

fosse scritto il breviario, il monastero aveva ricevuto il titolo di Santa Giustina dipendendo direttamente dalla Congregazione di Padova (1). Abbiamo trascelto di offrire in disegno alla tavola 17.ª la prima lettera del nostro codice, perchè è la miniatura più grande e condotta con maggior finitezza delle altre moltissime che sono colorite entro quel libro, le quali tutte crediamo che fossero state operate all'epoca stessa in cui fu scritto il Breviario, argomentandolo dal molto sconcio e dalla mala intelligenza che sarebbe derivata ai lettori se si fossero lasciati tanti vuoti ed ommesse tante iniziali, che tutte appunto furono miniate. Questo parere ancor meglio confermano gli esempii di altre miniature eseguite altrove intorno a quel tempo con disegno e maniera eguale a quella con cui sono fatte le nostre; così in una Bibbia latina operata al 1478 pei duchi d'Urbino (2) che ora conservasi nel Vaticano; così nel Breviario del re Matteo Corvino (3) si veggono molte figure, le quali per morbidezza di dintorni, per ricchezza di panni e per certo principio di bello ideale nelle forme, bene dappresso assomigliano a quelle che sono nel breviario di Polirone. Vero è che nei codici ora citati gli ornamenti introdotti differiscono alquanto dai nostri in ciò che quelli tengono modi e gusti Italiani, e questi imitano la maniera gota o tedesca; ma per questo appunto abbiamo detto che le miniature non furono eseguite posteriormente quando il libro fu scritto all'anno 1449 cioè presso trent'anni prima di quelle che sono nella Bibbia Urbinate e nel Breviario Corvino, nel quale spazio di tempo il gusto d'ornare era proceduto molto avanti in Italia. Del resto queste figure miniate provano quanto l'arte, rispetto alle forme, si fosse condotta al secolo XV ben avanti anche in Mantova, e come qui si avessero artefici capaci ad operar degnamente sebbene i nomi loro siano stati taciuti dagli storici; perlocchè è a credersi che Andrea Mantegna venuto in Mantova diecennove anni soltanto dopo che queste miniature erano fatte non avesse trovato il terreno affatto sterile nè lasciato andare del tutto arido dalla ignavia dei proprii cultori.

Qui poi cade a dire cosa, la quale, per quanto si conosce da noi, fu sempre taciuta dagli scrittori e che può arrecare nuovo lume alla patria storia. Alcune notizie raccolte con diligenza del signor Giuseppe Arrivabene (4) intorno ad Andrea Mantegna avvisano che: » una » lettera d'Albertino Pavesi degli 11 ottobre 1460 nota che Andrea alloggiava in corte al » servizio del principe. Convien però credere che Mantegna per alcun tempo non fosse il prima- » rio pittore del marchese; perchè nel libro del massaro (intitolato *Espensa Salariatorum*) dal 1458 » al 1465 è sempre inscritto un Michele da Pavia, che si reputa l'antecessore di Andrea, e che » nel 1450 dipinse i tre consoli mercantili (5) che si conservano ancora belli nella camera di » commercio e che appariscono di stile diverso dal Mantegnesco. » Ed all'epoca in cui il pittore Pavesi serviva al Gonzaga, certamente viveva pure in Mantova Andrea Mantegna, sebbene i moderni annotatori al Vasari (6) dubitassero ch'egli quì si fosse condotto soltanto all'anno 1468. Ciò noi diciamo, sia perchè, oltre alla circostanza di sopra avvertita, sappiamo ancora che prima dell'anno 1463 il Mantegna assieme a Felice Feliciano ed al nostro concittadino Samuele da Tradate trovavasi *presso il lago di Garda misurando monumenti* e *ricopiando lapidi antiche* (7); sia perchè dalla lettera diretta al 3 di luglio del 1466 dall'Aldobrandini a Lodovico

(1) — Fino dall'anno 1404 la Congregazione di Padova avendo riformati i proprj statuti, il pontefice Martino V pretese che un tale esempio venisse pur anco imitato dal convento di Polirone; ma al desiderio del Papa, i frati essendosi mostrati ostinatamente restii, Guido Gonzaga che era il commendatore dell'ordine e molto devoto al volere pontificio, rinunciò spontaneamente ogni suo diritto alla Congregazione di Padova, alla quale fu forza perciò che i monaci a lui soggetti dovessero pur contro voglia inchinarsi.

(2) — d'Agincourt, alla tav. LXXVIII, del vol. VI.

(3) — Lo stesso, — alla tav. LXXIX, n.° 2, del vol. VI.

(4) — *Memorie della famiglia Mantegna*, manoscritte e da noi possedute.

(5) — Questo ultimo fatto venne rilevato dall'Arrivabene da altre notizie intorno alla famiglia di Andrea Mantegna state dapprima raccolte con molta pazienza ed amore infinito da Pasquale Coddè, le quali rimasero inedite.

(6) — Nella edizione delle *Vite dei pittori*, che si sta eseguendo in Firenze dal Le Monnier, al Tomo. V.

(7) — Così gli stessi annotatori al Vasari alla pag. 232.

Gonzaga si accenna essere Andrea già allora ai servigi di questo signore; sia infine perchè Francesco Mantegna ricordando al 15 di settembre del 1506 *la servitù de' cinquanta anni de un tanto uomo* (ai Gonzaga) ha dato prova che suo padre era venuto in Mantova fino dall'anno 1456. Del resto poco o nulla fruttarono le molte nostre ricerche per avere notizie di questo pittore da Pavia che prima del Mantegna aveva operato in Mantova, onde appare nome nuovo fra gli artefici Italiani, e ad addurne una prova ci basta di riferire quanto al 19 agosto del 1845 scrisse il chiarissimo Sig. Ignazio Cantù. » La prego di leggere quà entro per vedere come » siano riuscite vane le ricerche fatte sui pittori da Pavia non solo da me, ma anche dal » professore Carpanelli scrittore dottissimo di cose Pavesi » il quale a lui scriveva così: » Volea » pur poterle dire alcuna cosa intorno a que' pittori ch'Ella mi nominava, ma appresso diverse » indagini e mie e de' miei amici convien confessare che ci troviamo nel medesimo bujo che in- » nanzi. Insomma non ne sappiamo nulla. I nostri maggiori furono i più grandi poltroni del » mondo, riguardo a lettere perchè noi non abbiamo una cronaca che ricordi i tempi antichi e nes- » suna memoria o scarsissima delle cose e degli uomini. Anche da noi si è destato ora il desi- » derio di conoscere gli artisti nobili del paese che sappiamo esservene stati diversi ed eccel- » lenti, siccome è un Sacco, un Colombano, un Fasola, ma siamo alla disperazione quando vogliam » entrare ne' particolari ecc. » Dalla scuola fondata da Michele Pavese altri pure della stessa famiglia dovettero essere derivati che esercitarono pittura in Mantova, trovandosi ricordato in appresso un Antonio pittore (di cui verrà fatto a parlare in seguito), nipote a Michele, dei quali due artefici poi non si trova fatta menzione nè dagli storici nè dai biografi (1). Le pitture che crediamo essere state dall' Arrivabene con fondamento attribuite a Michele Pavese, erano state eseguite in tre diversi scompartimenti sopra i muri dell'antica sala che un tempo servì di officio ai consoli dei mercadanti di Mantova, le quali pitture per opera del benemerito architetto Paolo Pozzo tagliate insieme col muro si trasportarono al 1788 nella casa ora nominata della *camera di commercio*, dove oggidì pur si veggono sebbene bruttamente ritocche con colori di olio. Noi riguardando a questi dipinti troviamo ben chiaro apparirne una maniera diversa da quella usata da Andrea Mantegna, e molto simile all'altra che Giovanni Bellini adoperava in Venezia: dal che poi nasce dubbio che questo Michele da Pavia possa essere stato lo stesso *Michelino* che dall' Orlandi e dal Lanzi fu ascritto a scuola Milanese, ed il quale vissuto al secolo decimoquinto fu ricordato dal Lomazzo come uno de' migliori del suo tempo, che *dipinse gli animali stupendissimamente, e le figure umane bene espresse.* Questo Michelino certamente ebbe pratiche in Venezia dove forse anco visse ed operò trovandosi nelle *notizie di autore anonimo del secolo XVI di opere di disegno* pubblicate dal Morelli (2) ricordato che *in casa dè M. Gabriel Vendramin da Venetia* trovavansi al 1550 alcuni lavori *stati coloriti già de mano de Michelino Milanese.* Perlocchè essendo questi uno degli artefici molto reputato a que' tempi, e salito a gran fama *et singulare*

(1) — Di un Antonio da Pavia, che si cognominò dei Ferrari e che al principiare del secolo XV visse in Cremona, si ha memoria da questa iscrizione che manoscritta si legge in uno dei codici esistenti nella libreria che fu di Sebastiano Picenardi:

MCCCCXVIIII DIE XXV OCTOBRIS
HANC CAPELLAM CONSTRVI ET DIPINZI FECIT
SUIS EXPENSIS AGHINORIUS DE AQUALUNGO VICINIÆ SANCTI
LUCIÆ CIVIS ET MERCATOR CREMONÆ
NATUS QUONDAM DOMINI BARTOLOMEI AD HONOREM
ET SUB VOCABULO S. JOANNIS BAPTISTÆ
ANTONIUS DE FERRARIS DE PAPIA
CIVIS CREMONENSIS PINXIT.

Ma se questo Antonio potesse essere stato parente all'altro Antonio da Pavia che dippoi dipinse qui in Mantova, a noi mancano le prove e gli indizii per affermarlo.

(2) — *Bassano.* 1800.

maestro, come scrisse il Lomazzo, non è difficile a credere che Lodovico Gonzaga a sè lo avesse chiamato e posto fra suoi stipendiati, siccome esso Signore ambiva in ogni cosa di non parere da meno degli altri principi, e massimamente nel proteggere le arti che erano tenute in gran pregio da tutte le corti d'Italia. Intorno a che, ed a giustificare, (almeno rispetto ai primi tempi) i Signori Gonzaga della scelta che usarono di fare di artefici forastieri, vogliamo notare alcune circostanze speciali del nostro paese le quali pure interessano davvicino all'istoria dell'arti. La repubblica Mantovana, sia che per sistema non si curasse di certe professioni disposte per loro natura ad ammollire gli animi ed a fomentare i comodi ed il lusso; sia che infatti qui si avessero allora pochi pittori, architetti e scultori; certo è che nei propri statuti non volle compresa fra le corporazioni da lei regolate e protette quella detta *la fraglia de' pittori;* come era stato costume di fare in Venezia al 1290, quindi in Firenze, in Siena, in Bologna ed in altre città. Molto meno lo vollero i Bonacolsi ed i Gonzaga eletti a capitani del popolo, perchè inclinando a farsi dominatori assoluti, guardavano mal volentieri a simili confraternite di cittadini strette fra loro con vincoli di religione e sostenute dalla necessità di stabilire coll'unione una forza capace a resistere ai ricchi e prepotenti Signori siccome vedevano in esse un ostacolo gravissimo ai loro desiderii ambiziosi. Quindi essendo in Mantova sempre mancata cosifatta associazione d'artefici, eravi pur sempre mancato quel: » bene » rilevantissimo delle fraglie artistiche, il quale parmi dovesse essere il mantenere i pittori saldi » nei buoni principii e nelle massime di quelle correttissime scuole di allora: appunto perchè do- » vendo affratellarsi di continuo coi più valorosi pennelli del loro tempo e della loro città, vedeano » per quale via, coloro allettando gli occhi infiammavano il cuore: » (1) e se tale mancanza forse poteva essere cagione ad alcuno dotato di straordinaria forza d'ingegno di pervenire per la originalità del suo operare a vera eccellenza; non però, secondo l'ordine naturale delle cose umane, dovette invece produrre difetto di artefici e di capi scuola, come infatti avvenne in Mantova. Ed i Gonzaga di poi guardando alle arti solo come ad un mezzo capace a blandire la smodata loro ambizione, ed a rendere più magnifica e lussureggiante la corte non solamente poco si curarono che i ministri di queste loro voglie fossero o no cittadini, ma ancora colla protezione da loro accordata non procurarono alle arti un'utilità soda e durevole ed anzi col ricercare dagli artefici servilità ed adulazione le forzarono a degradarsi e corrompere massimamente in ciò che riguarda la parte migliore, che vale nell'essenza spirituale e nello scopo morale.

Ma riguardiamo alle opere cioè ai dipinti di cui si è fatta parola (riportati in disegno alla tavola 18) rappresentanti, a tutta persona, Pier-Jacobbe de Bosi, Leon-Francesco Leoni, e Giovanni Burato, tre consoli incaricati all'anno 1450 di sopravvedere ai negozi della mercanzia in Mantova, nei quali rilevano certe movenze ricercatamente gaje e graziose, vaghezza ed insieme robustezza di tingere, e modi di disegnare che bene ricordano la maniera introdotta in Venezia dai pittori Bellini. Non però con questo intendiamo che Michele abbia qui riprodotta tal quale la maniera di que' valorosissimi artefici, ma sibbene che si fosse valso delle opere loro ad esempio e modello perchè anzi ben chiaramente traspare dai suoi dipinti, com'egli ebbe a studiare eziandio i lavori di Vittore Carpaccio e molto ancora quelli del Vivarini che innestò il gusto tedesco al nazionale per la amicizia contratta con Giovanni d'Alemagna. Potrebbesi anzi pur riconoscere in queste figure i non equivoci indizii dell'avere il Lomazzo rettamentente giudicato Michelino per *singolare maestro* e molto valente pittore, *ma non tanto nel serio quanto nel buffo, nel qual genere rimase in esempio alla sua scuola,* siccome in esse si vedono molte cose che peccano d'ignobile e molti concetti bassi e volgari. Che se potranno apparire accomodate le osservazioni da noi accennate, e ragionevole la somiglianza di fare di questi dipinti alla scuola Veneziana; forse allora soltanto si verrà a capo di spiegare naturalmente come si sia introdotta in Mantova una tale maniera, la quale per molti anni, dopo ancora venuto il Mantegna, vediamo

(1) — Selvatico — *Sull'educazione del pittore storico odierno Italiano. Padova.* 1842; a pag. 538.

mantenersi; e di cui tutto dì rimangono gli esempi negli avanzi delle pitture poste a decorare le fronti esteriori delle case; su di che anzi avremo cagione di dire nuovamente in appresso.

Debito è poi ricordare come presso quest'epoca vivessero Taddeo Crivelli e messer Francesco de Russi, i quali salirono in fama di abilissimi artefici pel sommo valore con cui al 1455 miniarono la Bibbia per Borso duca di Modena. Il Bettinelli, il Lanzi, il Coddè, il Volta attribuiscono al Russi il nome di Giovanni che il padre della Valle (1) ed il Zanni (2) provano doversi mutare in Franco, o Francesco; ma ciò poco monta se tutti concordemente esaltano il valor sommo del suo operare. Se fin qui fu forza parlare di molte opere eseguite in Mantova senza poterne indicare gli autori; ora ci resta di accennare i nomi di alcuni nostri artefici senza conoscere di preciso le opere che furono da loro condotte in patria; lo che ci accadrà di fare eziandio nella seconda parte di questo lavoro pubblicando i documenti che si riferiscono alle arti Mantovane. Primo è quel Pietro chiamato dal Zanni *principe dei miniatori grotteschi*, che fu solito di apporre alle sue opere la scritta: *Petrus de Mantua me fecit*, e di cui non fu dato neppure di conoscere l'epoca in cui egli vivesse. Più ancora ci duole di non avere potuto trovare notizie di Enregeto da Prevede, il quale essendo vissuto in Padova allora che Giotto vi coloriva la celebrata cappella degli Scrovengi all'Arena, certamente aveva avuta occasione opportuna di imparare eccellentissimi modi, e di onorare la patria con opere illustri. Ma non valsero le nostre ricerche che solo ci fruttarono questo, e ben poco, che all'anno 1839 ne scriveva il marchese Selvatico:
» Intorno a quell'Enregeto di cui Ella mi chiede contezza; ecco la miserabile e magra notizia
» che mi vien fatto di trovare. L'abate Gennari nell'esaminare sul fuggire dello scorso secolo
» molti archivii di fraterie in Padova avea trovato nell'archivio di S. Stefano registrato al-
» l'anno 1294: *Henregeto pictore q.*[m] *Jacopini de strata majori*, il quale Henregeto (aggiunge il
» Moschini nelle sue vicende della pittura in Padova pag. 5) nell'archivio che fu di San Urbano
» all'anno 1314 vien chiamato: *Henregeto pictore qui dicitur Prevede q.*[m] *Jacobini de Bucentoris*.
» ed all'anno 1324; *Prevede pictore de Mantua*. Ella vede che questa notizia è proprio di nessuno
» rilievo, tanto più che del detto artista, qui da noi almeno non esiste niun'opera. » E noi desideriamo soltanto che nuove notizie possano un giorno recare maggior lume a rischiarare se e quali opere abbia condotte, dal che solo si potrà giudicare il valore di questo artefice concittadino. — Antonio Bolognino fu pittore Mantovano che lavorò in Firenze stipendiatovi da Lodovico Gonzaga ricordato onorevolmente all'anno 1466 da Giovanni degli Aldobrandini. — Nel primo dei libri necrologici che incominciarono a porsi in uso in Mantova all'anno 1498 si legge registrata la morte di un artefice al modo che segue: = 5 *zennaro* 1498 *Magister Franconus mortuus est in contrata cervi ex fibribus continuis et stetit infirmus per menses quattuor, ætatis annorum* 80, il quale nato cinquant'anni all'incirca prima che qui venisse il Mantegna non fu pur mai ricordato da nessun biografo o storico. E poichè parliamo di antiche memorie vogliamo riferirne un'altra cadutaci sott'occhio nel trascorrere un documento (scritto sopra pergamena) stipulato all'anno 1485 *a Domino Joanne filio egregii viri Bartoloti de Pizolis notario Mantuæ*, pel quale Pietro figliuolo a Castello degli Arrigoni paga certi denari a Catterina Zaniboni moglie a Nicolò Tosi, ed a cui si legge: *teste Francisco miniatore filio Andrioli de Banemo cive et habitatore Mantuæ in contrata mastini;* dal che bene si vede che fino a quel tempo si continuava in Mantova ad esercitare la miniatura, sebbene da undici anni qui si fosse introdotto l'uso della stampa dei libri.

(1) — Il Padre della Valle (nella sua addizione del Vasari al T. IV a pag. 155 e 156.) attesta di avere, alla presenza dell'abate Tiraboschi, rilevato nella Biblioteca di Modena che *nelle convenzioni e patti firmati dal camerlengo del duca Borso* trovasi così registrato: *Cum Tadeo de Crivelli et Franco de Ms. Johanne de Russi de Mantua adminiatori .... comenzando questo di octo de luglio dell'anno* 1455 *ecc. e nel margine di detta convenzione si legge: Ricordo che a di V de octobre* 1458 *la convenzione facta con Tadeo et Franco adminiatori della Bibbia ecc. E tutto questo*, aggiunge il Padre della Valle, *ho voluto dire per far vedere che i due Abati Bettinelli e Lanzi devonsi forse essere ingannati nell'asserire che Giovanni de Russi miniò per Borso duca di Modena l'accennata Bibbia, mentre questo Giovanni pare non s'abbia a contare che per il padre di Francesco.*

(2) — *Enciclopedia metod. critica* ecc. Parma. Part. I, alla lettera R.

Per le cose fin qui narrate ci si permetta dunque conchiudere che le arti, non meno che in altri luoghi d'Italia, (fattavi eccezione sul modo, intorno a che si deve aver riguardo alle circostanze peculiari dei diversi paesi) furono a varie epoche esercitate anche in Mantova dai nazionali e dai cittadini; ed a sostenere questa nostra opinione contro quelli che abbiamo uditi affermare essere cosa certissima che i Gonzaga pei primi introdussero e procurarono a Mantova l'esercizio di queste nobili discipline, aggiungeremo alcune osservazioni in proposito — Cioè 1.° — Se in una città in cui ad ogni tempo si murarono molti palazzi, case agiate e civili, vasti tempii, grandi e ricchi monasteri possa supporsi che queste mura si lasciassero grette, rozze e disadorne, mentre a ciò non avrebbe acconsentito lo spirito religioso che un tempo dominò tanto entusiasta e potente, ed il desiderio delle comodità e del lusso solito ad ingenerarsi ed a crescere colle dovizie e colla civiltà dei costumi, — 2.° Che la replicata gravezza di molti danni arrecati a Mantova avendo atterrato molte mura e molti edifizii vieppiù dovettero naturalmente distruggere le opere d'arte; onde le poche che scamparono attraverso le sventure di patria si devono avere come segni ed indizii certissimi del quanto pur fosse stato qui operato — 3.° Il vedere infine taciuto il nome di tanti artefici che pure devono essere vissuti in Mantova, perchè ne sono rimasti i lavori, e ricordati i nomi di diversi pittori Mantovani i quali vissero ed operarono in altri paesi, danno fondamento ragionevole a supporre che la nostra città avesse abbondato di artefici così che molti dei cittadini cercavano lavorio in altre contrade.

Ad ogni modo a chi pur pretenda doversi stimare forestieri tutti coloro che qui esercitarono le arti, perchè l'istoria non seppe dar conto de' Mantovani, domanderemo qual conto si abbia tenuto dei pittori non nostri, che vi lavorarono e quali lavori siano rimasti di loro? Giorgio Vasari, a modo d'esempio, narra che Stefano da Verona, o da Zevio morto circa al 1360: *pinse in fresco perfettissimamente come si vede in Mantova ancora molte opere,* fra le quali ricorda: *una bellissima Nostra Donna* ed altre *pitture a fresco per la famiglia dei Recuperati* entro la chiesa di San Domenico ed in quella di San Francesco, ove *dipinse pei Ramo i quattro Evangelisti a sedere e dietro alle spalle loro per campo fece alcune spalliere di rosai . . . con verdure piene d'uccelli, ove sono alcuni angeli bellissimi; ed una S. Maria Maddalena grande quanto il naturale*; *e nella strada della Rompillanza* (oggi detta di Bella lancia) *una Nostra Donna col figliuolo in braccio ed alcuni angeli dinanzi a lei inginocchioni col campo fatto d'alberi pieni di frutte.* Ora delle opere di Stefano n'è rimasta una sola e questa neppure ricordata dal Vasari, ma solo da altri attribuita al de Zevio cioè una Madonna incoronata dagli angeli col divino fanciullo ed i santi Giovanni e Benedetto con altri devoti, colorita all'anno 1463 presso la chiesa di Ognissanti. Nè dei dipinti nominati da Giorgio Vasari, nè degli altri che lo furono da noi, hanno fatta parola il Donesmondi vissuto al secolo XVII, ed il Lanzi, l'Amadei, il Cadioli, il Tonelli ed il Volta storici e cronichisti che scrissero intorno alla metà del secolo passato, cioè allora in cui le chiese di S. Domenico, di S. Francesco, di Santa Agnese, di S. Nicolò e di Gradaro, entro cui si allogavano cosifatti dipinti, erano custodite con molta cura dai frati.

Ma intorno a ciò basti, chè così basse e meschine gare di municipio anche troppo e troppo spesso si agitarono e si agitano nei diversi paesi d'Italia senza produrre altro frutto che quello di crescere e di mantenere divisi fra loro gli animi dei varii figli di questa patria comune; del resto, quanto a noi saremmo ben paghi se, coll'avere cercato di torre dal bujo, in cui giacevano sepolti gli avanzi di antichi monumenti, avremo potuto riuscire a trarne argomento capace a provare che le arti furono esercitate in Mantova e che mano mano eziandio progredirono al bene.

CAPITOLO II.°

DELLA SCULTURA

esercitatasi in Mantova

Narrate le cose appartenenti alla pittura, resta ora a dire di quelle che in questo primo periodo si riferiscono alla scultura, la quale può credersi che incontrasse più forti ostacoli di quelli che impedirono alla pittura di progredire; siccome la scultura sia per bene sia per male operare ha pure sempre bisogno di mezzi materiali che allora non erano conceduti dalla povertà del paese. Infatti perchè in questa provincia non si avevano i marmi necessarii allo scolpire, e perchè l'acquistarli al di fuori importava un sacrificio di danaro di cui scarseggiava lo stato, le fabbriche repubblicane si veggono lavorate tutte di mattoni, apparendo in esse appena l'uso di qualche magra colonnetta e di qualche gretto macigno. Vero è che anche ai tempi della repubblica Romana si murarono a questo modo i magnifici tempii nella ricca capitale del Lazio; ma ciò che in lei derivava da modesta semplicità o da sapiente intendimento che gli animi cittadini non si ammollissero od inclinassero alla agiatezza ed al lusso, qui non è a dirsi la sola cagione dove un'altra ne apparisce per sè più naturale, cioè la penuria dei mezzi. Lo che potrà parere vero a chi ponga pensiero come la lega o federazione Lombarda stabilita a Costanza sebbene avesse promesso all'Italia una indipendenza durevole, questa però non potè mantenersi lungamente, perchè la malafede di molti, gli odii privati e la strabocchevole ambizione dei potenti ingenerando nel popolo lo spirito di ribellione procurarono la rovina dell'universale. Quindi divisa l'Italia e trinciata in tanti frastagli, ogni provincia fece corpo da sè e si diede a governare con uno special reggimento senza punto usare riguardo ai naturali elementi della nazione; dal che conseguirono molte gelosie fra l'una e l'altra città e molte interne fazioni ed aspre guerre intestine. A questo modo i diversi paesi mal sopportando il freno di una autorità nazionale divennero fra loro nemici, e rodendosi colle discordie indegnamente fiaccarono per loro stessi la potenza Italiana che era già abborrita e pur anco temuta dagli stranieri. Nè ad oppor argine a questi mali posero studio di ricongiungersi, come sarebbe stato opportuno di fare, ma separati si persuasero di potersi difendere a mezzo di provvisioni le quali importavano molto danaro, che si traeva a mezzo di infinite gravezze, e con molte milizie onde gli uomini migliori vivevano continuamente sotto le armi. I quali due mezzi, ben chiaramente deve apparire quanto debbano essere stati contrarii al prosperare delle arti; sia perchè le pubbliche entrate appena bastavano a sopperire alle spese di guerra; sia perchè assottigliati i censi privati non permettevano avanzi; sia infine perchè ogni piccolo stato abbisognando continuamente di truppe, era forza che tutti gli uomini avvezzassero i loro corpi alle fatiche militari, ed indurassero gli animi così che non potevano riuscire disposti ai pacifici studii. Oltrecchè questa divisione generale d'Italia impediva quelle comunicazioni che tanto ajutano il progredire delle arti; e lo conferma l'istoria, mentre se nell'una o nell'altra provincia sortirono degli ingegni molto svegliati e dei buoni maestri, non però così presto del loro esempio poterono approfittare altri di altre provincie.

ai quali assai tardi era permesso di imparare dalle opere loro, o dai loro creati; onde il chiarissimo Cicognara (1), narrando la storia della scultura, osservò che: » accadrà di sovente che opere di un » mezzo secolo e più posteriori le troveremo di una esecuzione di gran lunga inferiore alle più » antiche, e la precisione delle epoche sarebbe una norma incerta di troppo per guidare un giudizio. » Le quali cose abbiamo pensato necessarie a premettere non solamente perchè utili a chiarire l'istoria, ma ancora affine che noi parlando dei pochi monumenti di scultura avanzati in Mantova, e delle epoche in cui si eseguirono, siano a noi perdonati gli errori che per le difficoltà accennate avessimo potuti commettere.

Ora senza intrattenerci intorno ad un monumento cristiano scolpito circa al secolo XV, che un tempo allogavasi nella chiesa di Santa Agnese e che adesso si conserva nella Cattedrale, per essere stato questo, non ha molto, dato in disegno e dottamente illustrato dal chiarissimo Federico Odorici (2), diremo che le poche sculture rimaste e state eseguite prima che si inoltrasse il secolo decimoquinto, furono fatte o per decorare le chiese, o per ricordare la memoria di cittadini che per virtù o per valore si erano resi sopra gli altri distinti. E fu invero divisamento nobilissimo che gli uomini si valessero di un'opera per se stessa durevole e degli scarsi mezzi da loro posseduti quasi ad eccezione per onorare la divinità e per mantenere ricordo di coloro, che a questa per l'esercizio delle grandi virtù si erano più dappresso accostati.

Di due fra i monumenti repubblicani che tuttodì si mantengono e che furono eretti a Virgilio, il primo, da noi dato in disegno alla tavola 19.ª, attesta il buon volere del popolo di tributare, come meglio lo potesse, una pubblica gloria a quell'illustre concittadino cui sempre i Mantovani mostrarono di essere devoti effigiandolo sulle monete, sui gonfaloni e sopra il civico stemma. (3) All'anno 1220 i Cremonesi dimentichi dell'ajuto amichevole poco prima loro prestato dai Mantovani, strinsero d'assedio il castello di Gonzaga nel tempo stesso in cui i Ferraresi occuparono Bondeno colla forza dell'armi, onde quei nostri padri a ristorarsi dei danni loro arrecati ed a levarsi d'indosso la macchia di tanto oltraggio, si posero coraggiosamente in aperta campagna e fatto impeto fugarono gl'inimici e ritolsero loro le due terre che erano state predate. Quindi ad eternare degnamente il trionfo di quella vittoria, e ad usare nel miglior modo dei frutti di essa, decretarono, in mezzo alle cure stesse dell'armi, che venisse innalzato sulla pubblica piazza questo monumento ad onor di Virgilio; il quale lavoro se, rispetto alle arti, non offre prove di molto valore, bene desta un vivo interesse siccome esempio rarissimo di cittadina affezione. Quivi Virgilio rozzamente scolpito siede atteggiato pressochè nel modo in cui per lo avanti fu dipinto nei codici manoscritti, e coniato sulle monete: e sul davanti del leggio in caratteri gotici sono incise nel marmo queste parole: *Virgilius mantuanus pœtarum clarissimus*, e sulla base del monumento le altre già note: *Mantua me genuit. Calabri rapuere: tenet nunc Parthenope. Cecini pascua, rura, duces;* tanto però appare di stento in ogni cosa che l'artefice potè appena dar forma umana a quel marmo. Il nicchio entro cui è posto il poeta foggiato a modo di trono, ed il berretto molto simile a quello che i capi o rettori del popolo usavano allora, permettono di argomentare che i Mantovani intendessero a pubblicamente attestare così la elezione fatta a loro sovrano di Virgilio; lo che certamente non si opponeva ai principii stabiliti da quella repubblica. Ma doveva esser pur povero il censo della nostra patria se solo la statua e due delle colonnette sono scolpite di marmo; onde e per la penuria dei mezzi, e pel grossolano lavoro potrebbe supporsi che l'artefice da altrove non venisse chiamato ad eseguirlo, nel qual caso sarebbe stato certamente prescelto più capace scultore. E Mantova, come altre città Italiane, non aveva

(1) — Op. cit. al Tomo III, lib. III, cap. II, a pag. 103.
(2) — Si vegga alla appendice del N. II del giornale *la Lucciola* — *Mantova* 1855.
(3) — Non accenniamo la statua di marmo greco, che alcuni storici dissero eretta a Virgilio sulla piazza *dell'erbe* siccome dall'egregio sig. Antonio Mainardi fu dottamente provato falso un tale racconto. (*Dissertazione* pubblicata in *Mantova al* 1855).

ancora riposato dalla dura prova dell'armi, perchè i mali umori, le discordie e le diverse fazioni covavano all'interno, e al di fuori le agitazioni politiche e le continue aggressioni di popoli vicini la provocavano al feroce esercizio di guerra, le quali cose per se stesse contrarie ai pacifici studii impedivano che questi avanzassero, e perciò colui che scolpiva il presente monumento non aveva ancora conosciuto i felici progressi a cui l'arte era stata condotta per l'ingegno di Nicola Pisano.

Il secondo monumento (disegnato alla tav. 20.ª) fu posto nella sala maggiore del palazzo *della ragione*, e di là ai primi giorni dell'anno 1853 venne trasportato ad arricchire il patrio Museo. Riguardando in questo lavoro alla acconciatura del capo della figura scolpita ad alto rilievo nel marmo (alto metri 1, cent. 18; largo cent. 73) avremmo dubitato che si avesse voluto rappresentare uno scrivano od un giudice o forse il supremo rettore della repubblica; ma l'avere i Mantovani, come abbiam detto, già prima prescelto Virgilio a loro principe, l'averlo dipinto nei gonfaloni e negli stemmi e coniato nelle monete, e ciò che è più il rilevare in questa statua la imitazione quasi servile di quella eretta all'esterno del palazzo medesimo (si vegga alla tavola antecedente) persuadono che qui pure siasi inteso ad effigiare Virgilio posto a presiedere ad atti di suprema importanza, siccome in quel luogo si amministrava giustizia. E nel primo e nel secondo dei monumenti testè ricordati Virgilio si mostra seduto ed in atto di scrivere; e sebbene ambedue le figure appariscano assai rozzamente scolpite, pure, rilevandosi in quella di cui parliamo uno insieme meno scorretto e modi men grossolani al raffronto dell'altra posta all'esterno, così ci sembra che possa essere stata operata nel medesimo secolo ma alcuni anni più tardi e forse presso al 1242, in cui essendo il palazzo *della ragione* stato in gran parte distrutto dal fuoco appiccatovi, venne nuovamente murato ed aggrandito.

Ancora è rimasto un basso-rilievo di marmo (dato in disegno alla tav. 21.ª) che oggi serve di base al secondo altare a destra entrando nella cattedrale, ma che un tempo, secondo alcune tradizioni, deve essere stato scolpito a bella posta per decorare la chiesa intitolata a Sant'Antonio. La quale chiesa fu fabbricata all'anno 703 e di nuovo murata al 1350 per volontà di Guido Gonzaga, valendosi del danaro raccolto a questo fine dai mercadanti di Mantova. Ed appunto pressochè al medesimo anno 1350 pensiamo che questo lavoro fosse stato eseguito, perchè sia pel concetto sia per le forme molto assomiglia ad un altro basso-rilievo fatto al 1340, rappresentante Drugo Merlotto genuflesso alla Vergine che fu posto in Napoli nella chiesa di Santa Chiara. (1) Volendo quindi spiegare la significazione di questa nostra scultura, sembra a noi di vedervi ritratto Guido Gonzaga in atto di presentare a Nostra Donna ed al divino fanciullo il capo o *massaro* dei mercanti, i quali avevano sborsato il maggior prezzo per erigere la fabbrica. Quivi infatti è Gesù che tenendosi nella mano sinistra un papiro, su cui fu segnata l'offerta ed il voto, sta colla destra in atto di benedire a quei due. Vero è che la figura coronata, la quale diciamo rappresentare il Gonzaga, non consentirebbe alla dignità che aveva allora di capitano del popolo, ma intorno a ciò ci siano permesse alcune osservazioni. Avendo Luigi Gonzaga, ventidue anni avanti che si scolpisse quel marmo, ucciso il Bonacolsi sotto colore di togliere alla patria un tiranno, fu dal popolo eletto a suo capitano; e se pel mite animo con cui governava e pel valore dell'armi con cui difese il comune egli d'ingegno molto svegliato riuscì per una parte ad amicarsi gli animi dei Mantovani, dall'altra però per le mene nascostamente tenute con l'impero riuscì pure al 1349 ad ottenere da Carlo quarto per sè e pei suoi discendenti il titolo e l'autorità di Vicario Imperiale. Quindi questa autorità conceduta dall'imperadore ai Gonzaga con diritto di successione quanto più diminuiva la podestà popolare altrettanto rinfrancava quella di codesti signori: onde morto Luigi al 1360 Guido suo figliuolo essendo Vicario Imperiale fu eletto capitano di Mantova, ed a lui si concessero sì grandi privilegi e tanta larghezza di poteri, che chi legge quel decreto potrà di leggieri persuadersi che nulla mancava meno del nome per dirlo sovrano. Pare

(1) — D'Agincourt, alla tav. XXXV, n.° 13, del vol. VI.

dunque che lo scultore intendesse a dimostrare la dignità del Gonzaga valendosi di due mezzi materiali reputati da lui i più facili a rendersi inteso, l'uno cioè di porgli la corona sul capo, l'altro di farlo di una statura più alta del popolano; il quale ultimo modo di distinguere i gradi e la nobiltà dei personaggi pare che fosse principio abbracciato dall'artefice, vedendosi egualmente distinto il Gonzaga dalla Vergine e da Sant'Antonio quasi a dimostrare la differenza che passa fra la divinità e il principe e fra questo ed il popolo. A chiarire eziandio da chi ed a qual fine fosse stato murato quel tempio, divise il marmo in due scompartimenti, nell'uno dei quali rappresentò gli offerenti, nell'altro il santo a cui era stata intitolata la chiesa, e questo pose a man destra, tenuta comunemente la più distinta, e diede al basamento che sostiene la figura del Santo un risalto maggiore affinchè lo scopo a cui mirava la sua intenzione rilevasse più facilmente e più sentitamente. E come questi appicchi mostrano nello scultore un ingegno meschino e la imperizia di fare, egualmente lo mostrano gli ornamenti condotti senza alcun garbo e la grave durezza nei panneggiamenti e nei muscoli e la ignobilità delle forme, onde volendo pure accennare quel poco di bene che vi traspare per entro altro non ci resta a notare se non che quei magri e secchi dintorni descrivono un insieme sufficientemente corretto ed appajono semplici e naturali le diverse movenze, e convenientemente atteggiate le teste e le mani; ma tutto ciò poco vale in un'opera in cui manca il pensiero e l'affetto.

Ora ci è fatto di parlare del sepolcro di Ruffino dei Landi, il quale certamente sedette Vescovo in Mantova al principiare dell'anno 1349 ed ancora al 1359 quando fu eletto da Luigi Gonzaga *ad uno dei suoi fidecommissarj,* ed era già morto al 1368 in cui Guidone d'Arezzo eragli succeduto nella dignità episcopale. Morto il Landi, il cadavere di lui venne deposto in un'arca di marmo scolpita a tre lati con ornamenti e figure, e collocata all'anno 1370, come scrisse il Pezza-Rossa, entro la chiesa cattedrale di Mantova, la quale chiesa dovendosi atterrare al 1545 per riedificarla con disegno dato da Giulio Romano, il cardinale Ercole Gonzaga donò quel sepolcro alle monache di Santa Paola che lo impiegarono ad usi bassi e triviali. Soppresso al 1782 il monastero di Santa Paola, l'arca del Landi comperata da Giuseppe Bonazzi fu riposta in una stanza terrena del suo palazzo in Ostiglia, dove giacque fino al febbrajo dell'anno 1855, in cui i signori Martani da Lodi, succeduti a Francesco Gobbio nella eredità dei beni del già defunto Bonazzi, fecero dono di quel marmo al Municipio di Mantova, affinchè ne usasse a crescere dovizie all'incipiente patrio Museo. Il sepolcro del Landi (lungo metri 2, cent. 15; alto cent. 78, e largo cent. 86, di cui diamo il disegno alla tavola 22.ª) sembra a noi opera di scultura interessante alla storia dell'arti del nostro paese, e solo ci duole che sia pervenuto mancante della parte superiore che chiudeva l'avello, sulla quale doveva esservi certamente scolpito a tutt'uomo il defunto, come lo accenna la iscrizione sottoposta, ed al modo stesso che appunto presso a quell'epoca si usò in Mantova di scolpire Margherita Malatesta sopra la tomba erettale entro la chiesa di San Francesco. Decadute le arti romano-cristiane i temi che offrirono alla scultura maggiore opportunità per tornarla a nuova vita furono precipuamente i sepolcri eretti ai pontefici ed ai principi, ed i monumenti servienti ad oggetto di culto soliti ad esprimersi a mezzo di emblemi simbolici della divinità, rappresentati dapprima con animali, dippoi con figure umane. Quindi gli artefici vissuti ai tempi del medio evo studiando ed imitando quei monumenti romani si ispirarono ai concetti di questi, ma ad un tempo modificarono i detti simboli ed emblemi con forme più consentanee ai dogmi cristiani, sostituendo alle immagini capricciose e bizzarre quelle di Dio, della Vergine, dei Santi e degli Angeli, che si trovano impiegate perfino nei sepolcri. Forse è per ciò che anche nell'arca del Landi si veggono scolpiti ai due angoli del lato principale la Vergine Annunciata e l'Angelo annunciante con in mezzo l'Eterno Padre che benedice ai fedeli, con fra loro una croce e lo stemma della illustre famiglia Piacentina dei Landi, avendo con tale miscuglio di sacro e profano inteso lo scultore a dare compiuta l'istoria religiosa e privata del vescovo. Egualmente nel fianco sinistro dell'arca rileva la figura rappresentante San Pietro, ed in quello alla destra

l'altra di San Ruffino, ed in ambidue, entro ad un nicchio, il vescovo genuflesso in atto di volgere preghiera a quei due, ai quali è a credersi che vivente avesse portata speciale devozione per essere la chiesa stata da lui governata intitolata a San Pietro, e per essere egli stesso stato nominato Ruffino. Superiormente alla cornice noi poi chiaramente abbiamo lette queste parole scolpite con caratteri goti o tedeschi « *Quod* bene de Lando Ruffini splendida virt*us* pontificis man-
» tos pavido c*um* staret in ævo hoc sibi costituit cælatum marmore bustum. » La quale iscrizione dal Signor Sissa (1) venne interpretata così: *Quiescant bene de Lando Ruffini splendida virtute pontificis Mantuani ossa pauperum idoli qui suum tumulum ære in ævo hoc sibi constituit cælatum marmore bustum;* onde ebbe a dedurre essere stato il nostro vescovo *splendidamente virtuoso e l'idolo de' poveri.* Intorno a questa interpretazione basti a noi di osservare che nessuno storico ha ricordato così fatti pregi dell'animo e del cuore del Landi; e che solo il Donesmondi notò: *essersi* (il Landi) *con somma dolcezza adoperato per lo spirituale accrescimento della sua chiesa;* alludendo con ciò solamente all'avere egli procurato da Carlo V imperatore, allora in cui questo venne in Mantova al 1354, che fossero da lui confermati tutti i privilegi che per lo avanti erano stati dall'impero conceduti alla Chiesa Mantovana. Del resto non potendo tenersi oziosa la parola *pavido* posta nell'iscrizione crediamo che significasse come durante l'episcopato del Landi fossero corsi tempi non lieti; perchè non solo sappiamo che all'anno 1362 Francesco e Lodovico Gonzaga avendo ucciso Ugolino loro fratello, gravemente se ne dolse Ruffino e molto fece per ottenere a loro dal papa l'assoluzione di tanto immane delitto; ma ancora che lo stesso prelato fu costretto a vedere la città ed il contado replicatamente afflitti da fiera peste così che al 1347 *due terzi dei cittadini perirono* (2); ed al 1348 vennero mietute di nuovo moltissime vittime. Quanto al merito artistico del monumento, ci pare conseguire dal modo con cui fu lavorato che la scultura poco aveva progredito da che era stato eseguito il basso-rilievo da noi stato dato in disegno alla tavola 21.ª, e che tutt'al più l'artefice era riuscito per gli esempii offerti da Nicolò Pisano in Venezia a migliorare alcun poco i modi meccanici e materiali del suo lavoro.

Poco dopo a quel tempo, ossia in sul finire del secolo decimo quarto, crediamo che fosse stata operata la statua (che da noi si offre in disegno alla tav. 25.ª alla fig. 1.ª) rappresentante Michele l'Arcangelo che vinto il demonio lo calpesta e ferisce di lancia; con che certamente fu inteso di spiegare con senso allegorico che la virtù umana sussidiata dal favore celeste si rende capace di abbattere i vizii e di vincere le ree passioni. Questa statua (alta metro 1, cent. 25) è tutta di marmo di *nembro*, meno le ali dell'angelo che vi sono allogate di ferro, e fu posta sopra una antica cappella presso quella dedicata alla Vergine Incoronata entro la chiesa cattedrale di Mantova (3). Lo stile di disegnare, il modo di scolpire, e l'armatura che indossa l'Arcangelo assomigliano molto ad un basso-rilievo eseguito alla fine del secolo XIV in cui è figurato San Giorgio che presenta alla Vergine certo frate Lamberto, e che fu posto nella antica chiesa di Bernate: e così in ambedue codeste sculture si rilevano movenze secche e stentate, e forme grossolane, ma ad un tempo certa convenienza di espressione bene adattata al soggetto. E per dire solo della nostra, ci pare che nella figura dell'angelo sia stata bene espressa la compiacenza naturale e molto tranquilla dell'ottenuto trionfo con quello sguardo dolce e pacato, col contento sorriso e col franco poggiare sul mostro abbattuto, tenendo la mano sinistra sul fianco, come quegli che riposa sicuramente della vittoria, perchè nessuno potrebbe attentare di rapirgliela.

Un monumento magnifico fu eretto al 1381 da Lodovico Gonzaga terzo capitano di Mantova

(1) — Si vegga al N.° 93 dell'anno 1854 della *Gazzetta di Mantova.*

(2) — Gionta: *Fioretto di Mantova.*

(3) — Abbiamo inteso a descrivere questa statua, come fu veduta e disegnata da noi all'anno 1840; non già come apparisce oggi dopo che fu pulita e lisciata e dopo che gli furono tolte le ali e la lancia surrogandovi con tristo consiglio due bilancie.

entro la cappella detta *dei Signori* in San Francesco per onorare la memoria di Alda sua moglie figlia di Obizzone Signore di Ferrara. Questo monumento fu descritto comporsi di quattro colonne riccamente intagliate e poggiate sul dorso ad altrettanti leoni, che sostenevano la bara divisa in varii scompartimenti entro cui allogavansi diverse piccole statue. Ma all'anno 1797 mutato uso a quel tempio e cacciatine i frati che lo officiavano, le pitture ed i marmi entro raccolti andarono guasti e perduti; onde è pure ventura che dalla barbarica devastazione abbia potuto scampare quel tanto del monumento testè accennato, che noi riportiamo in disegno alla tavola 23.ª; cioè una delle statuette che decoravano la cassa (fig. 2.ª) e che mutilata da noi si conserva; e quattro colonne che sorreggevano l'arca (fig. 3.ª), le quali acquistate da un ricco Signore intese a valersene ad ornamento di un suo palazzo villereccio posto nella terra di Brugneto, presso Reggiolo. Dai quali avanzi e dalla descrizione fatta di quel sepolcro possiamo indurre che avesse dovuto avere molta relazione di stile con un altro innalzato a Nicolò Arringhieri nel chiostro di San Domenico in Siena eseguito da certo Goro maestro Senese; nel quale sepolcro tre sole colonne furono poste a sopportare la bara, e sopravi erano intagliati a basso-rilievo alcuni fatti allusivi al defunto. Che se invece le statuette poste nel sepolcro di Alda raffiguravano alcuni santi e la Vergine Annunciata dall'angelo, a cui forse la pia donna aveva mantenuto vivendo una speciale devozione; ciò fu perchè le virtù della marchesa furono tutte private. Infatti gli storici la lodarono per gran religione e per straordinario affetto al marito, il quale dopo venticinque anni di felice connubbio, così amaramente si dolse della di lei dipartita mortale che appena potè sopravviverle un anno. Guardando a quel poco che del monumento pur n'è rimasto sembra a noi ignobile e poco grazioso il modo con cui sono condotte le parti, sebbene l'insieme corretto ed il gusto di ornare assicurino all'artefice la riputazione di ingegno studioso.

Eguale sorte ed all'epoca stessa incontrava un altro sepolcro posto nella chiesa dei Francescani di Mantova, consacrato alla memoria di Margherita Malatesta consorte di Francesco Gonzaga morta al febbrajo dell'anno 1399. Questo Gonzaga che aveva fatto decapitare Agnese Visconti sua prima moglie sospettandola adultera, dippoi scrisse l'Amadei (1) che: « amaramente si » dolse della perdita di Margherita. L'ultimo suo amore procurò egli testimoniarlo a' posteri facen- » dole ergere nella cappella di San Bernardino posta nella chiesa dei Francescani un mausoleo di » finissimi marmi ornato di statuette, e sull'urna in cui posa il cadavere fece scolpire da bravo » scalpellino la di lei figura naturale coricatavi sopra. » La quale sola figura rimastaci (da noi data in disegno alla tav. 23.ª alla fig. 4.ª) ed oggi collocata nell'atrio della chiesa di Sant'Andrea non reca per sè alcun indizio del progredire dell'arti, chè anzi la maniera con cui è scolpita appalesa sì grave lo stento che agguaglia la durezza del marmo. E come suole accadere a quegli artefici che, senza por mente ai pregi estetici, giudicano che basti a sorprendere gli spettatori una vana abbondanza di mezzi ed il superfluo lavoro impiegato in un'opera; così in questo marmo da cui non traspare nè pensiero nè affetto, si trovano pelliccie, ricami ed altri minuziosi frastagli condotti con infinita pazienza, nel che solo forse si manifesta l'abilità del nostro scultore.

Come abbiamo detto d'ignorare gli autori di molti dipinti che rimasero in Mantova, è forza ripetere egualmente di questi lavori. Guardando alla maniera con cui sono questi disegnati e scolpiti ci pare ad ogni modo d'indurre che la nostra scultura sebbene rozza avesse dovuto ricevere o direttamente o indirettamente un'influenza efficace dall'esempio degli artefici che allora abitavano in Venezia. Di ciò prendiamo argomento da certi raffronti e dall'esame sopra alcune sculture eseguite al secolo decimo quarto; siccome, a cagione di esempio, da due Madonne a basso-rilievo poste l'una nell'atrio dei Carmelitani, l'altra nella Accademia di Venezia, e dalle figure intagliate entro i capitelli del palazzo ducale a San Marco, nelle quali i concetti ed il fare generalmente assomigliano a quelli impiegati nei nostri marmi. Ed anche guardando all'istoria ci si pre-

(1) — *Cronache di Mantova*, manoscritte da Federico Amadei.

senta probabile una tale opinione, perchè i Mantovani spesso nemici con altri paesi costantemente mantennero amichevoli pratiche coi Veneziani (1), ai quali poi erano vieppiù strettamente legati dal commercio, essendo facili le comunicazioni a mezzo delle acque onde dal Mincio in Po si arriva pel mare Adriatico dirittamente a Venezia; e per tale modo erano tolti gli ostacoli di correre le vie, che allora erano incomode e poco sicure,e di incontrare spesse taglie e balzelli che gravissime venivano imposte dai feudatarii e dai signori dei luoghi pei quali era forza passare.

Indicheremo ora il nome di alcuni scultori, dei quali in Mantova non rimasero lavori, almeno per quanto si sappia, da loro scolpiti, quantunque senza dubbio anche qui debbano averne operati. Primi sono quei due fratelli Albertino e Luigi Rusconi nostri concittadini che lavoravano di oreficeria e di scultura intorno alla metà del secolo decimoquinto, e che servirono di ajuto a Meo di Checco nell' intagliare alcuni ornamenti di marmo posti nella torre del duomo di Ferrara, e nello scolpire certe storie per ornare le finestre della chiesa di San Petronio in Bologna. All'anno 1440 sappiamo che Giovanni Francesco Gonzaga chiamò in Mantova Giacobbino da Tradate per lavorarvi in scultura, ma nessuno poi seppe indicare le opere che vi avesse eseguite, fra le quali si ha però ragione di supporre che potessero annoverarsi le statue di San Giovanni, di San Francesco e di Nostra Donna che all'anno 1443 dal Gonzaga si fecero collocare sopra l'oratorio di Santa Croce murato nel luogo stesso di corte; ma ciò poco importa dappoichè quelle statue andarono miseramente perdute. Il da Tradate lasciò discendenza in Mantova e fu suo figlio quel Samuele che al 1463 assieme al Feliciano e ad Andrea Mantegna intrattenevasi, come abbiam detto, presso il lago di Garda *a misurare monumenti, ed a ricopiare lapidi antiche;* ed il quale al padre defunto eresse sepolcro nel chiostro di Santa Agnese, su cui volle scritto così:

JACOBINO DE TRADATE PATRI SUAVISS.
QUI TAMQUAM PRAXITELES VIVOS IN
MARMORE FINGEBAT VULTUS.
SAMUEL OBSERVANTISS. V. F.

Eguali lodi state attribuite per sentimento d'amore figliale al da Tradate già morto, i Milanesi avevano concedute a lui vivente quando ebbe a scolpire la statua di Papa Martino; su di che il Cicognara scrisse (2) « queste lodi sono dettate con quell'iperbole che di tutte le figure rettoriche » è la più cara ai poeti, e che serve infinitamente a generare confusione nella storia, se incau- » tamente si fidano i posteri delle esagerazioni dei loro antenati. »

L' abate Zanni ricorda certo Alessandro Grosso scultore di metallo che scrisse sulle proprie opere il suo nome così: *Grosso mantoano mi fece an. Domini MIL.XI.* al qual anno 1011 afferma ch' egli vivesse; e forse è lo stesso che fuse la magnifica campana donata da Beatrice da Canossa nella chiesa di sant' Andrea, stata poi distrutta nel 1444 da Guido Gonzaga per cavare metallo a lavorarne una nuova più ricca ed ornata. Questa nuova campana, racconta il Donesmondi (3) che: « essendo sonata si ruppe e fu posta all'hora sopra otto colonnette di pietra viva su la piazza » di Sant'Andrea: ma poi dovendosi acconciare essa piazza, la levarono quindi e la posarono in » Sant'Andrea da un canto a man diritta nell' entrare della chiesa. » Quivi rimase fino all' anno 1814, in cui fu venduta in Milano dove fatta in pezzi si usò del metallo senza che nessuno pensasse

(1) — Leggiamo infatti che i Mantovani al 1229 a mezzo di Benvenuto Mussardo *judice* e di Nicola Bonazonta de Gazzoni rinnovarono un trattato d'alleanza coi Veneziani, ai quali al 1256 pur giurarono solennemente di tenersi congiunti in accordo, ed al 1337 si collegarono per combattere Mastino della Scala. Così ancora di spesso si trovano stipulate altre convenzioni amichevoli con cui i Veneziani promettevano di somministrare il sale occorrente a coloro che abitavano nel Mantovano.

(2) — Op. cit. al Tomo IV. a pag. 383.

(3) — Op. cit. al Libro 1.° della Parte 1.° a pag. 379.

almeno dapprima a trarne modello o disegno. Perlocchè altro non ne rimase che la descrizione di essa fatta da certo Rampoldi, la quale, perchè non si sperda del tutto la memoria di quel lavoro, pare non disconvenga a trascrivere così: « La campana di Mantova è opera mirabile del » secolo XV siccome traforata in otto luoghi a guisa di finestre larghe in modo da potervi passare » una persona. Era formata del più fino bronzo, scolpita con varii ben intesi ornati, tra cui primeg- » giavano quattro figure, ciascuna delle quali era indicata col proprio nome, cioè *Atlas, Hercules,* » *Pallas, Adam.* Per più di tre secoli questa famosa e mirabile opera si vide in un angolo del » tempio di S. Andrea di Mantova, e dicevasi fatta da Guido Gonzaga, figlio di Aloisio, come » rilevavasi dall'iscrizione che vi stava all'intorno in caratteri gotici: *Guido Gonzaga præpositus* » *Ecclesiæ majoris Mantuæ propriis manibus fecit hanc campanam in honorem pretiosi sanguinis* » *Christi, tempore illustri domini Joannis Francisci de Gonzaga primi marchionis Mantuæ. Anno domini MCCCCXLIV.* » Sebbene l'istoria non abbia mai accennato che quel prelato si fosse dilettato delle arti, pure, anche il Zanni, guardando allo scritto attribuì a lui solo quel celebrato lavoro.

Presso a quell'epoca furono ancora battute diverse medaglie ad onorare i Gonzaga, delle quali tre sono riportate da noi in disegno alla tavola 24.ª, come saggio del modo con cui era esercitato in allora un tale lavoro. Nella prima è effigiato Luigi Gonzaga *Dominus Mantuæ*, il quale vi è pure ripetuto nel rovescio colle assise guerresche, avente ai suoi piedi Mantova, città, a cui porge amichevolmente la mano; tanto fino a quei tempi la peste sozzissima della adulazione aveva potuto corrompere gli spiriti; onde senza vergogna Mantova fu posta in atto sì vile da chinarsi riverente all'uccisore del Bonacolsi ed all'usurpatore dei diritti del popolo. — Nella seconda da un lato è ritratta Paola dei Malatesta moglie a Giovanni-Francesco Gonzaga, rappresentatavi pure nell'esergo a lavorare al telajo; con che forse si intese ad attestare pubblicamente il grato animo dei Mantovani per avere essa Marchesa tanto bene favorita l'industria e fatto fiorente il commercio; onde si narra che al 1474 venuto a Mantova Cristernio re di Danimarca furono qui esposte cinquemila pezze di panno, tutte tessute dai cittadini. Questa medaglia fu certamente coniata al principiare del secolo XV, cioè dopo che Paola era venuta consorte al Gonzaga. Noi però non sapremmo dire gli autori delle due medaglie accennate, ma sibbene di un'altra (disegnata alla fig. 2.ª) che fu operata da Vittore Pisano, di cui scrisse già il Cicognara, che: « le medaglie del Pisano sono eseguite » con uno stile facile e largo, un disegno corretto, una dolce imitazione della natura, una intelli- » genza di scorci ardita, e la prima che si osasse con fortuna nei rovesci delle medaglie. » E Vittore era buon pittore e buono scultore (1) ed eccellentissimo nel disegnare animali, (2) ed ebbe servitù coi signori Malatesta da Rimini, poi coi Gonzaga (3), e dovette molto influire all'avanzamento della nostra scultura siccome dimorò alcun tempo in Mantova e vi condusse diverse opere.

Le cose fin qui narrate intorno al primo periodo delle nostre arti devono parere da poco a chi le raffronti colle storie di alcuni altri fortunati paesi; ma da ciò appunto viene prova come le arti camminano d'accordo colle vicende dei tempi e col senso morale del popolo; essendo che a Mantova fu impedito di progredire in questi nobili studii da mutazioni quasi improvvise di varii governi stranieri, dalla inimicizia di molte città consorelle, da lunghe guerre e feroci, dalle comunicazioni rese difficili, dalla povertà dello stato, ed infine dalla servitù che le venne imposta. Ad onta di questi gravissimi ostacoli non è però che in mezzo a quel rozzo operare ed alla sconciezza delle forme non traluca in alcuno dei nostri lavori uno spirito affatto morale che muove dirittamente

(1) — Si vegga a ciò che scrissero Jacopo-Filippo Tommasini parlando della vita di Lorenzo Pignoria (*Amsterdam.* 1699); e monsignor Giovio in una lettera volgare al duca Cosimo.

(2) — Del molto valore del Pisano in disegnare animali estesamente ne discorre il Faccio nell'operetta (*de viris illustribus*) scritta al 1456 e stata pubblicata in Firenze dal Menus al 1745.

(3) — In una lettera scritta al 12 Maggio del 1439 da Paola Malatesta a Giovanni-Francesco Gonzaga suo marito si legge infatti: *Avviso la celsitudine vostra che ho fatto comandamento al rectore che faza una promessa de ducati ottanta per el Pisano pictore.*

dal cuore; perlocchè, se non andiamo errati, ci pare che quelle povere menti e quellè mani imperite per le intenzioni accennate in alcune opere manifestassero forte amore del buono e schiette espressioni di affetto alla divinità ed alla patria. E noi vorremmo che gli esempii di questi pittori valessero ad educare lo spirito dei nostri artefici, affinchè fossero paghi delle loro opere solo quando le avessero informate ad un sentimento generoso e magnifico, ed affinchè le dirigessero sempre a fini nobili, gloriosi e capaci di procurare alla patria un bene morale, eterno come eterna è la verità.

LIBRO SECONDO

Della influenza esercitata in Mantova dalla scuola di Andrea Mantegna e da altri Pittori e Scultori che precedettero la venuta di Giulio Romano.

CAPITOLO I.°

§. I.° *Dello Stato civile di Mantova.*

La seconda epoca delle arti Mantovane, al modo che noi abbiamo giudicato conveniente a dividerle, comprende il breve spazio di pressochè cinquant'anni, nei quali sebbene si fossero introdotte mutazioni molto sensibili, non però produssero frutti durevoli, perchè le arti furono impedite a prosperare da altre improvvise innovazioni gravi e potenti. — Dopo la metà del secolo decimo quinto, varii governi d'Italia si erano costituiti in gran parte a dominio assoluto a cui già li avevano condotti alcuni nobili e molto possenti signori ajutati dal favore Imperiale e dalle discordie cittadine. Così a Milano gli Sforza, a Napoli gli Aragonesi, a Ferrara gli Estensi ed altri in altre provincie godevano di tale podestà, la quale quantunque dall'universale fosse accusata sozza e tirannica, pure non fu tolta loro che tardi e per mano straniera. Pare anzi che allora il popolo avesse perduta perfino la speranza di bene, e con soffocati lamenti ma senza contrasto piegasse il collo sotto il durissimo giogo, compreso da forte timore per vedere ogni dì i palchi imbrattati di sangue cittadino, ed i magnati usare senza ribrezzo dei pugnali e dei veleni; e dall'udire ogni dove grida disperate di tormentati, di orfani e di fuorusciti. Fosse però che questi diversi dominatori crudeli intendessero di dare ai loro governi, resi già da loro ancora troppo odiosi, una vernice apparente di bene; fosse cagione politica di blandire coloro che per virtù e per mente si elevavano sopra gli altri; fosse infine che ambiziosissimi godessero di vedere gli ingegni migliori chinarsi avanti sè e di sentire dalle bocche loro lodi adulatrici che ricevevano in cambio di protezione e di danaro accordatigli; certo è che all'epoca di cui parliamo le varie corti d'Italia mostrarono di largheggiare favori a prò delle scienze e delle arti. Infatti presso a quell'età Nicolò V pontefice stabilì in Roma il convegno degli uomini più celebrati per dottrina e sapere; ed Alfonso d'Aragona si mostrò in Sicilia ed in Napoli zelatore fervidissimo nel promuovere gli studii e l'esercizio di ogni nobile disciplina; e Francesco Sforza profuse in Milano molte ricchezze a stipendiare letterati ed artefici, fra i quali furono celeberrimi Leonardo da Vinci ed il Bramante; e Borso da Este tentò con premii ed onorevolezze di circondarsi di eruditi e sapientissimi ingegni. Fu allora che Guglielmo VIII marchese di Monferrato istituiva l'Università in Torino, che i Manfredi in Faenza, gli Ordelaffi a Forlì, gli Sforza a Pesaro, ed i Malatesta in Rimini cercarono di illustrare i diversi loro dominii colla protezione accordata alle lettere ed alle arti. Più tardi sopra tutti si elevarono

i Medici per isplendida liberalità e per fermo proposito di far progredire, pei loro fini, ogni sorta di studii nella Toscana, dal che derivò la propizia occasione alla celebrità di molti uomini che crebbero decoro all'Italia; fra i quali sono a notarsi il Pico della Mirandola, il Landino, il Cavalcanti, il Bandello, il Valori e l'Alberti siccome i primi fondamenti che costituirono l'Accademia attivata da Cosimo, e dippoi tanto avanti condotta da Lorenzo il Magnifico.

Mentre le cose procedevano a tale modo ordinate nelle diverse provincie d'Italia regnava in Mantova con titolo ed autorità di Marchese e di Vicario imperiale Giovanni Francesco Gonzaga. Questi nell'anno 1436 avendo anteposto a Lodovico un figlio minore al governo dello Stato, quegli tanto si dolse che abbandonate le mura domestiche si pose agli stipendii del Duca di Milano. Durando il mal animo di Gian-Francesco contro il primogenito accadde che a questi lasciasse in eredità appena una metà del dominio. Lodovico ancora giovinetto affinatosi alle sventure, e conosciuto per esperienza quanto fosse triste la condizione di servire, dippoi diede segni nel governare di molta mitezza col popolo, a cui volle sempre mostrare incorrotta la giustizia civile in qualunque negozio di stato, onde sembrò che operasse ogni cosa non per interesse privato ma piuttosto per utilità pubblica. Per ciò che riguarda agli studii Lodovico mostrò di proteggerli chiamando a sè il Platina, il Guarino, il Filelfo, Giberto da Correggio, Ognibene Leoniceno, Gregorio Corraro, Ercole Barbano, Basinio Parmense, Giorgio Trapesunzio, Teodoro Gazza, Nicola Perotto ed altri maestri di lettere greche e latine, e procurò al 1472 che per opera di un cittadino (1) s'introducesse in Mantova la stampa. A crescere decoro alle arti volle che Leon Battista Alberti, e Luca Fancelli architetti, ed Andrea Mantegna pittore convenissero qui ad operare giusta le loro nuove maniere, per le quali erano già saliti a gran fama. Così i nomi di questi fissarono in Mantova un'epoca illustre che bene si collega con quella del sapiente Lodovico Gonzaga. Ma qui il nome di Andrea Mantegna ci richiama a parlare dei pittori che operarono in Mantova siccome argomento precipuo di questo nostro discorso.

§ II. *Di Andrea Mantegna.*

Nel secolo XV, scrisse il Tiraboschi (2): « si ricercano in ogni angolo codici, e s'imprendono a tal fine lunghi e disastrosi viaggi, si confrontano tra loro, si correggono, si copiano, si spargono per ogni parte, si forman con essi magnifiche biblioteche, e queste a comune vantaggio si rendono pubbliche, si apron cattedre per insegnare le lingue greca e latina, e in ogni città si veggon rinomatissimi professori d'eloquenza invitati a gara dalle università più famose, e premiati con amplissime ricompense » (3); onde questo amore del sapere o più propriamente diremmo questa sete ardentissima di erudizione, che forma uno dei precipui caratteri di quella età, dovette influire potentemente eziandio sulle arti Italiane. Siccome di solito quando si guarda appassionatamente ad un oggetto si spingono sopra questo infinite ricerche, dai risultati delle quali si traggono alcuni principii, che facilmente generalizzati giusta un'immaginato sistema, si vanno poi applicando ad altri non giusti e conformi, onde ne derivano cause di difetto anche dal bene; così le

(1) — Noi ci atteniamo a quanto scrisse l'Amati (*Ricerche storico-critico-scientifiche sulle origini, scoperte, invenzioni e perfezionamenti fatti nelle lettere, nelle arti e nelle scienze*) al Tomo V; che cioè all'anno 1472 Pietro Adamo de Micheli Mantovano impresse il *Decamerone del Boccaccio* dicendosi egli stesso *ejusdem urbis civis imprimendi Auctor.*

(2) — Alla prefazione del Tomo VI della sua *Storia della letteratura.*

(3) — Anche in Mantova sappiamo che al secolo XV Giovanni Francesco Gonzaga aveva chiamato Vittorino da Feltre, il quale vi istituì una scuola celebrata; e che prima Lodovico I.° Gonzaga, vi aveva raccolti moltissimi codici, dando facoltà ad ognuno di poterli studiare.

lunghe meditazioni sopra le opere prodotte dagl' ingegni stranieri, sulle inclinazioni e sui loro usi partorirono i primi semi che dovettero fruttificare la generale corruzione del gusto. A questo modo i quattrocentisti ammiratori delle bellezze greche e romane, scossi nella immaginazione dai concepimenti magnifici prodotti da uomini vissuti lungo tempo gloriosi ed appartenenti a nazioni libere, grandi, potenti e celebrate da secoli, dimenticarono facilmente che quelli non potevano corrispondere alle condizioni e ai tempi loro. Quindi pel trasporto con cui si studiavano quelle antiche produzioni derivò che queste fossero accettate non come semplici documenti d' istoria, ma sibbene come basi sicure sopra cui elevare un nuovo edificio; e gli artefici studiando i monumenti pagani per imparare le forme vi penetrarono nel senso il quale era in aperta contraddizione collo stato in che era costituita l' Italia, e colla religione diversa che vi si professava. Perciò impediti gli Italiani di immedesimarsi alle pene ed alle gioje dei proprii fratelli, ed a moversi a quella dolcezza d' amore, a cui il cristianesimo aveva già imposto un carattere sacro ed augusto, dimenticarono per il desiderio di queste innovazioni perfino le ingenue bellezze poco prima ottenute dai connazionali. La smania di trar copia di erudizione dalle antichissime fonti essendo venuta generale in Italia, vieppiù manifestavasi in Padova per opera dello Squarcione, di cui anzi scrisse il Rio (1): « fut le premier qui changea la direction de cette école (de Padoue) en la jetant à corps perdu dans les » voies du paganisme pour lequel il s' était épris du plus aveugle enthousiasme. » Lo Squarcione infatti visitando la Grecia disegnava molte anticaglie e molti monumenti che attestavano la grandezza di quella sventurata nazione, e trasportava in sua patria marmi e modelli porgendoli ai suoi creati come i migliori esemplari da imitarsi. In tale modo avvenne che in Padova i lavori stupendi del Giotto, dell' Altichieri, dell' Avanzi, belli per semplicità e spiranti viva fede, caldo affetto ed altissimi sensi, fossero posposti alla magnificenza ed all' idealismo dei Greci, e perciò si spegnessero le ragionevoli concette speranze che quelle prime glorie Italiane crescessero vieppiù splendide di un carattere nazionale ed insieme cristiano. Ciò che più monta, pare che lo Squarcione per smania di novità abborrisse perfino ogni ricordo di patria, ed al modo suo di vedere intendesse di rigenerare le arti non solo pei greci modelli, ma ancora per la imitazione delle opere dei maestri Germani; (2) e chi esamini le opere Venete di quella età potrà riscontrarvi che fino d' allora si era ingenerata di già una vilissima servilità ai tipi stranieri. Ma fossero pur questi soli gl' innesti di maniere accattate oltre ai monti ed oltre ai mari che ci rinserrano, che oggi non avremmo di che arrossire di altre vergogne! Ed i mezzi impiegati dallo Squarcione, l' agiatezza in cui egli trovavasi, la novità del proponimento mandato ad effetto con tanta costanza e con molta spesa diede alla novella scuola apertasi in Padova una celebrità straordinaria a quei tempi, onde si narra che venissero a visitarla distintissimi personaggi, fra i quali il patriarca di Aquileja e lo stesso imperatore Federico. Quindi era ben naturale che ancora molti giovani pur d' altri paesi vi concorressero ad approfittarne e ad udirne i precetti dello Squarcione, così che gli storici scrissero avere egli avuto ad un tempo perfino cento trentasette scolari.

Fra tanti discepoli Andrea Mantegna fu sopra tutti prediletto dal suo maestro, il quale sebbene non difettasse di prole, pure per le rare virtù del giovinetto volle adottarselo come figliuolo; dal che derivò, come scrisse il Rio (3) che: « l' action du paganisme intronisé par lui dans l' école » de Padoue, se découvre dans les travaux de ses principaux élèves et particulièrement dans » ceux d' André Mantegne le plus célèbre de tous. » soggiungendo anzi che il Mantegna non si era arrestato come molti altri ad una servile imitazione degli antichi monumenti; « mais qu' il s' en » appropria souvent l' esprit intime avec une vigueur d' assimilation qui fait regretter d' autant » plus la perte d' un temps si précieux qu' il aurait pu consacrer exclusivement à la composition » d' œuvres plus vitales. » Infatti fu Andrea che più originalmente e più sentitamente impresse

(1) — Op. cit. Al Cap. VIII, a pag. 444.

(2) — Si vegga Selvatico: *Studii sullo Squarcione. Padova* 1839.

(3) — Op. cit. al Cap. VIII a pag. 445, e 446.

nelle opere il carattere proprio della scuola a cui si era educato e della età in cui visse, cioè gran copia di erudizione, ed una certa filosofia astratta e sottile derivata dall'idealismo pel quale preparava la mente ad esaminare le passioni umane sotto quell'aspetto ch'egli stesso per lo studio forzavasi pure di vederle. Quindi piuttostochè guardare, come gli antichi maestri Italiani, alla semplicità naturale, piuttostochè cercare la ingenua espressione degli affetti nelle esteriori forme miti e composte, amò di esagerarle, quasi in ciò confidasse di meglio commoverne gli animi e di accattarsi la lode degli eruditi, disprezzando di piacere all'universale del popolo. — Perciò in ogni cosa procurava difficoltà a superare, usava uno stile ricercato, una ricchezza magnifica ed uno sfarzo di accessorii, di prospettive, di verdure, di frutta e di altri ornamenti che spesso distraggono dal principale soggetto, le quali cose tutte a bello studio eseguiva con eguale pazienza e con eguale finitezza. Quello che dimostra l'elemento su cui basa questo nuovo sistema accettato con trasporto da Andrea Mantegna ci pare essere la emanazione di sapienza storica che si rileva in ogni suo lavoro, e quella smania di sminuzzare analiticamente un medesimo sentimento e di ritrarre corollarii da uno stesso principio. Quindi spesso vi si trova una moltiplice e varia copia di concetti riuniti fra loro con molta cura e fatica, così che esaminando le opere del Mantegna non sfugge l'artificio da lui impiegato a collegare le parti accessorie col principale concetto. Volendo poi imporre un carattere alto e sublime, ma di quella sublimità non ispirata da fede vera e dal cuore, vestiva di forme eroiche gli atti e le espressioni di tutte le figure valendosi di un linguaggio che molto assomiglia a quello usato da certi scrittori di tragedie, nelle quali i personaggi introdotti sembrano creati a bella posta in modo che poco tengano della nostra natura. Tale difetto soprattutto risalta nei bambini dipinti da Andrea con un fare troppo virile, per ciò che spetta alla potenza del sentire e del pensiero, e nella mancanza di gradazioni nella espressione dei concetti spirituali dell'une e delle altre figure, per cui in ciascuna prodigando i medesimi artificii, ne viene che al raffronto le divinità compajono ignobili. Questi mancamenti come apparsero a noi può credersi che fossero egualmente riconosciuti dal Marchese Selvatico siccome accennò con queste varie sentenze: (1) — *Il Mantegna non sentì gran che la espressione biblica e cristiana — Considerava la dottrina tecnica dell'arte non altrimenti come un mezzo, ma come un fine — Una mente che di rado prende fiamma dal cuore, ma invece sottilmente cerca di sfuggire in trovati difficili ed in composizioni erudite ecc.* Ma ciò che meglio potrà corroborare la nostra opinione, pare che possa essere il trarre da alcune opere del Mantegna gli esempii che provino la di lui mancanza di fede. Così in una delle tavole operate in Verona la principale figura che è la Vergine seduta sopra magnifico trono posta in mezzo al frastaglio di architetture, di festoni, di medaglie e d'ornati, mostrasi in attitudine da non esprimere nessun sentimento sacro e compresa da sì poca affezione verso il figlio divino volge il capo alla parte opposta a quella dove egli ritto riguarda con curiosità da fanciullo ad altri putti che suonano e cantano. Ed ai due lati sono varii santi intenti a leggere od a ragionare tra loro mostrando per tali atti sconcissimi, nessuna riverenza a Maria ed al Verbo. Così in altra tavola oggi posseduta dai Landriani in Milano pose il precursore Giovanni in atto di mirare agli spettatori, e la Maddalena confidente innalzare al cielo lo sguardo quasi non vi fosse pure presente la Nostra Donna ed il Divino, verso i quali sarebbe stato opportuno lo indirizzare quei sentimenti di fede devota per imprimere nel quadro il carattere di pittura cristiana. Finalmente crediamo che non vada esente da simili difetti la tela su cui il Mantegna dipingeva quì in Mantova la *Madonna* detta *della Vittoria*; perchè ivi l'Arcangelo e San Michele sono posti in atto basso e servile a sorreggervi il manto, e Maria non mostra curarsi di questi e degli altri personaggi divini dipintivi, ma solo sembra intenta ad intrattenersi col Marchese Gonzaga. Perlocchè quei celesti abitatori qui pajono posti a far corteggio al Signore di Mantova a cui tutti ri-

(1) *Sul merito artistico del Mantegna. Padova*, 1841.

guardano, od a riempire alcuni vani del quadro e ad arricchire la magnifica scena oltremodo frastagliata da verzure, da frutti, da uccelli e da altre minuziosità introdottevi con poca ragione. Ma di ciò basti che meglio converrà parlarne a chi imprenda a discorrere di tutte le opere state eseguite dallo stesso Mantegna. Questo amore infinito di mostrare in ogni cosa un vanissimo sforzo di superare le difficoltà a bella posta introdottevi e moltissima pompa di erudizione, crediamo pertanto che si fosse ingenerato in Andrea non solo pei precetti avuti e per gli esemplari propostigli dallo Squarcione, ma ancora dall'avere per assai tempo conversato con uomini dottissimi che allora frequentavano Padova. Chè bene possiamo supporre essere il Mantegna venuto in grande stima presso costoro, se dei tre che pei primi si diedero a copiare e ad illustrare le antiche iscrizioni, cioè Ciriaco de Pizzecolli da Ancona, Giovanni Marcanova da Padova, e Felice Feliciano da Verona, l'ultimo di questi pubblicando la già compiuta raccolta di dette scritture la dedicava al Mantegna ed a lui protestava: *cum te hujusmodi investigandæ promptissimum amantissimumque percepi, tum quoniam nihil est apud me potius et antiquius quam te fieri per quam doctissimum atque omnibus præclaris consumatum virum evadere*, lo che avvenne all'anno 1463 quando Andrea contava trentadue anni di età. Dippoi Matteo Bosso e Giano Panonio si legavano seco con istretta amicizia. E più tardi Pamfilo Sasso, il Benevole, il Leonardi, Battista da Mantova ed altri tributarongli lodi pompose, e magnifiche, le quali essendo state dettate da personaggi cotanto eruditi, e sapienti, provano come da essi fosse tenuto in conto non solamente di artefice illustre, ma ancora di uomo sommamente colto e studioso.

Questa fama, a cui il Mantegna era salito dopo avere operato in patria ed in Verona fu cagione che Lodovico Gonzaga ambiziosissimo di acquistare celebrità dalla protezione accordata alle arti ed agli artefici e per non parere dammeno di altri signori d'Italia lo ricercasse di avere a stipendii. Come già avvertimmo, non avendosi avute in Mantova corporazioni d'artefici nè scuole di pittura, sarebbe stato ragionevole a supporre che questa scuola allora venuta a fondarsi da un uomo, il di cui nome suonava glorioso, avesse dovuto procedere prosperamente e produrre frutti durevoli; ma non perciò la riuscita avrebbe risposto al proposito se dobbiamo credere agli annotatori al Vasari, che accennarono essere (1) *la maniera* di Andrea Mantegna venuta qui a finire quasi con lui, od al Rio (2) che affermò *de ne pas trouver parmi les disciples de Mantegna un seul peintre qui ait laissè de grands souvenirs dans le nord de l'Italie.* Del resto se può esser vero che gli effetti derivati dall'insegnamento di Andrea non avessero potuto mantenere lungamente fra noi un'influenza efficace; ciò non si deve soltanto imputare al maestro od ai Mantovani da lui educati, ma eziandio ed ancora più alle condizioni dei tempi, per le quali le arti ridotte a strumenti di principesca ambizione si fecero ben presto adulatrici; lo che infatti avvenne a quell'epoca in quasi tutti i paesi d'Italia; e Roma ne porge un luminoso esempio nei discepoli del divin Raffaello, i quali corrotto lo spirito e manierate le forme prepararono lo stremo della decadenza, a cui da lì a non molto pervennero le arti Italiane. Ad ogni modo non dovrà dirsi che i creati, e gl'imitatori del Mantegna, fossero stati pochi in Mantova, se ad onta che alcuni, morto il maestro, furono poco dopo costretti a servire di ajuto a Giulio Pippi Romano, non perciò di loro o di altri rimasero opere della prima maniera non comprese fra *le poche e non pregievoli* ricordate dal Lanzi, oltre alle molte che andarono guaste o perdute. Col ricordare queste opere che avanzarono e col riportarne alcune in disegno, speriamo anzi che ci sia dato a dimostrare che le derivazioni venute da Andrea tanto in pittura quanto in scultura non possono considerarsi indifferenti alla storia delle arti Italiane. Ciò diciamo perchè le varie deviazioni dalla maniera del caposcuola offrono sempre per sè un certo interesse per quella originalità assoluta e speciale che pure vi si travede per entro, e manifestano quelle degradazioni dello scibile umano, che comparate coll'istoria dei tempi e della nazione diventano pagine di vivo interesse condu-

(1) — Edizione che si sta pubblicando in Firenze dal Le Monnier, al Vol. V, a pag. 238.
(2) — Op. cit. al Cap. X, a pag. 455.

centi a spiegare la verità degli effetti non meno che delle cagioni. Non imputeremo a difetto il silenzio serbato sopra questo argomento dal Rio, uomo di altissimo ingegno, perchè non avendo egli, straniero, assunto di dare una storia compiuta delle arti Italiane ma solo di trascegliere la vera ed imparziale essenza dello spirito di esse non potè discendere a dettagli minuti, ma divise a grandi masse le varie provincie ed i molti artefici, segnando i punti precipui e più luminosi. Noi però che ci siam vòlti ad un fine diverso, considerando questa sentenza del Thomas: » in » un paese come l'Italia, divisa in tanti paesi, e dove quasi ogni città forma una capitale, lo spi- » rito nasceva e si sviluppava per tutto; e questa fu sicuramente una delle grandi superiorità » degl'Italiani nelle arti. Ciò che era un male in politica fece la loro gloria nelle scienze e nelle » arti, » crediamo invece di dovere raccogliere tutte le singole svariate notizie che hanno relazione colle arti del nostro paese.

§ III. *Dei discepoli di Andrea Mantegna e di altri pittori.*

Dalle lunghe e pazienti nostre ricerche ci venne fatto di conoscere i nomi di molti pittori che hanno vissuto in Mantova senza però che ci sia stata data traccia delle opere loro; abbiamo trovati ricordati alcuni lavori restandone sconosciuti gli autori; e più fortunatamente infine abbiamo avute notizie di alcuni, dei quali si conoscono anche le opere. Noi non taceremo i risultati di questi studii, sperando che ingegni più svegliati del nostro pervengano a rompere il velo che a noi non fu conceduto di togliere. Dei primi basterà però di accennare col nome le poche notizie raccolte riserbandoci di discorrere più a lungo delle opere le quali possono servire all'istoria assai più che i nomi.

1. Raffaello Albarini, od Albarati studiò l'arte da Andrea Mantegna alla di cui ultima volontà si legge sottoscritto all'anno 1504: *Teste Raphaele pictore filio quondam Jacobi de Albaratis, cive et habitatore Mantuæ in contrata boris.* — Servì poi di ajuto a Giulio Pippi Romano dipingendo pei Gonzaga nel celebrato palazzo del T, e fu marito e padre come lo si ricorda dal Necrologio di Mantova così — 15 *marzo* 1496 — *Agnetis mulier magistri Raphaelis depintoris. mortua in cont. cigni per thisia, æt. an.* 50 = *Die ultimo februarii* 1497 — *Agnes filia mag. Raphaelis depinctoris mort. in cont. cigni æt. an. unius* = ed al 16 *lujo* 1498. *Joan. Bapt. filius Raphaelis depinctoris mort. in ætate annor.* 5.

2. Bernardino Arzenti figlio di Giovanni all'8 di marzo dell'anno 1500 vien detto valente discepolo di Andrea Mantegna in un decreto di Francesco Marchese Gonzaga, col quale fu ascritto all'elenco degli stipendiati di corte.

3. Domenico Azzolini, la di cui morte è registrata nel Necrologio di Mantova così « 7 *agosto* 1501. *Dominicus de Azolinis depinctor mortuus est in cont. boris. ætatis ann.* 25.

4. Bernardino da Verona. Nelle lettere scritte al 28 di luglio ed al 28 di agosto del 1496 da Bernardino Ghisolfi al Marchese di Mantova si accenna che quegli coloriva entro il palazzo Marchionale in Gonzaga: *nella sala delle victorie dell'Ill.° et Excell.° Sig. quondam Mes. Ludovico suo avo, et che in questa maestro Bernardino da Verona presto finirà la faciata verso il ponte.*

5. Giovanni Botta, o *Zovano del Botta depintor* che dal Necrologio si ricorda *mortuus de fevera a dì* 24 *april* 1528 *in cont. ceseno, et est amala per dies* 15 *et de ætate annor.* 60.

6. Lo stesso Necrologio ci ricorda il nome pure di un altro pittore fin qui sconosciuto vissuto a tempi dei Mantegna, leggendovisi così: « *octobre* 1526. *Moisè ebreio del Castellazzo depentor mortuus est de febera continua in cont. Montesceli bianchi, et fuit infirmus per dies* 20 *et ætatis annorum* 60.

7. Girolamo, Francesco e Bartolommeo Corradi, tre nomi che ricordano il parentado di una illustre famiglia di artefici pur troppo dimenticata dagli storici; cioè Girolamo e Francesco e Bartolommeo loro padre, di cui i primi due furono nominati nel testamento di Andrea Mantegna *egregiis viris Francisco pictore filio quondam Bartholomæi pictoris de Conradis cive et habit. Mantuæ in cont. montis Nigri, et Hieronymo ejus Francischi fratre et pictore cive et habit. ut supra; testibus.* È a credere che costoro avranno operati molti lavori i quali per incuria degli uomini e per le vicissitudini dei tempi furono guasti o distrutti; onde oggi mancano le prove delle loro imprese; sventura in vero che pur troppo fu comune a molti valorosi ingegni d'Italia per essere stata questa infelicissima terra troppo crudelmente straziata dagli stranieri e dai nazionali.

8. Giovanni Giacomo da Cremona — Nel Necrologio di Mantova è scritto = *Die ultimo octobris* 1497 — *Joan. Jacob. de Cremona pictor mortuus est in hospitale ex fibribus continuis æt. ann.* 40; *et stetit infirmus per menses duos,* e forse qui era venuto per apprendere l'arte da Andrea Mantegna assieme all'altro suo concittadino Antonio della Corna.

9. Benedetto Ferrari di cui nessuno fece parola e che sfuggì pure alle attentissime indagini praticate da Pasquale Coddè. Noi ricordiamo molto volentieri questo pittore dopo che ci venne fatto di pubblicare, fra le *memorie originali Italiane di belle Arti,* stampate in Bologna all'anno 1842 dal benemerito Signor Michelangelo Gualandi, un documento affatto inedito conservatosi nell'archivio che fu dei Gonzaga, da cui si fanno conoscere alcuni lavori da lui operati nel palazzo di Marmirolo.

10. Simone Ferri creato della scuola del Mantegna, e stipendiato poi dai Gonzaga, il quale al 1517 abitava in Pietole dipingendo quivi un palazzo di esso Marchese, da cui come rilevasi da alcune lettere, spesso era domandato in Mantova ad ornare eziandio con pitture le sue regie stanze.

11. Giovanni Gazzi, rammemorato dal Necrologio di Mantova così: 23 *marzo* 1528. *Joan. Leonardo di Ghazi depentor morite in preson in contrata grifone de anni* 42.

12. Girolamo Grotti, nato al 1486, si educò alla scuola dei Mantegna, ed essendo molto studioso ed amico agli uomini di lettere fu nominato *lo Magistro;* e dal Necrologio di Mantova si nota che: *a* 18 *febbraro* 1528. *Magistro Hieronimo di Grotti depentor morite in cont. mastino de età anni* 42 *et foe malà mesi* 11.

13. Pier-Antonio Guerzo. Dalle lettere scritte dal Ghisolfi al Marchese di Mantova al 1496 rileviamo che cotestui in quell'anno occupavasi a dipingere nel palazzo di Gonzaga, leggendovisi al 28 di luglio: *Maestro Pietro Antonio Guerzo ha dato principio alla facciata verso la strada, dove ha dipincto la victoria del Bolognese;* ed al 29 agosto: *Maestro Pier Antonio Guerzo ha cominciato a metter li colori sopra la sua facciata de Bologna, et ha facto buon lavorero, e sel seguita come ha principiato finirà presto.*

14. Luca Liombene, al 22 di febbrajo del 1491 scriveva al Marchese Francesco Gonzaga di essere disposto, secondo gli ordini avuti, *ad andar a lavorare a Marmirolo de oro, arzento, azuro et altri buoni colori:* ed affermava in altra lettera diretta ad un suo amico che dall'anno 1476 al 1491 non aveva potuto mai uscire da Mantova trovandosi di continuo occupato siccome pittore stipendiato dalla corte.

15. Carlo del Mantegna, che non sappiamo con quali vincoli di parentela fosse stretto ad Andrea ma che certamente fu suo allievo e che si trasferì dippoi ad abitare in Piemonte. Il Lanzi osserva: *essere raro trovarne cosa certa di Carlo, confuse le opere sue dai dilettanti con quelle del caposcuola.* Perciò si avrebbe forse cagione a dubitare che egualmente sia accaduto di quel dipinto adesso conservato nella Galleria Reale in Torino, il quale fu pubblicato all'intaglio ed illustrato dal chiarissimo ingegno di Roberto d'Azeglio senza però che abbia potuto addurre le prove per averlo giustamente attribuito ad Andrea Mantegna. Che se quest'opera fosse sicuramente di Carlo potremmo da essa trarre argomento com'egli avesse seguitata la maniera di Andrea senza ag-

giungere nulla del proprio, e senza mostrare qualche emanazione del proprio sentire; tanto traspare in ogni cosa una minuziosità piuttosto servile. E facendo confronto di questo lavoro con altro sullo stesso argomento condotto dal caposcuola per la sua privata cappella entro la Chiesa di Sant'Andrea di Mantova, osserviamo che il primo manca dei pregi speciali i quali si rilevano nel secondo; onde in quello oggi serbato in Torino le espressioni dei personaggi divini con nessuno legame si riuniscono fra loro, così che Giuseppe è posto a leggere da un canto, e la Vergine ed il bambino nel mezzo nulla si curano di Giovanni, di Anna, e di Gioachino, i quali tutti atteggiati in posture di troppo ricercate riguardano a chi loro riguarda. Invece nella tela Mantovana potrebbe dirsi che la espressione d'amore peccasse di esagerazione, tanto sono violenti le mosse dei due putti Gesù e Giovanni colle quali mostrano di volersi abbracciare. Ma di ciò basti perchè ragionando sopra una ipotesi potremmo facilmente forviare dall'assunto che ci siamo prefissi.

16. Bernardino Mantegna, uno dei figliuoli di Andrea detto dagli annotatori al Vasari (1) essere morto all'anno 1493, e che fu forse quello di cui Matteo Bossi scriveva: *Mantineam nostrum audio filii mortem dolentius et gravius;* e se questo pur fosse non deve però confondersi con l'altro dello stesso nome e casato, il quale al 1506 dipingeva pei Signori Gonzaga, ed a cui venne poi affidato *dipingere la cappella grande del priorato di Marcaria,* come rilevasi dal testamento scritto al 1.° di giugno del 1526 da Alessandro Castiglioni. La morte del qual ultimo trovando registrata nel Necrologio Mantovano così: 9. *april* 1528. *Bernardino Mantigna maestral morto de fevera et catar in contrata nave, de etate anni* 54, questi non poteva sicuramente essere stato figlio ad Andrea, come scrisse il Coddè (2), siccome non fu neppur ricordato dagli atti di ultima volontà del medesimo Andrea stipulati al 1.° di marzo del 1504, ed al 24 di gennajo del 1506.

17. Giovanni Giacomo Mantici, che nel *libro dei mandati* al foglio 121 agli anni 1512 e 1513 si trova inscritto fra i pittori stipendiati dai Marchesi Gonzaga.

18. Domenico, Costantino e Luigi Medici, dei quali diremo ove ci cadrà di parlare di un'opera che crediamo eseguita da due dei detti pittori, ed ancora di nuovo quando alla Parte II.ª riferiremo diversi documenti che li ricordano.

19. Perini, o Perino. Nel Necrologio di Mantova troviamo scritto così: *die* 16 *febbr.* 1500. *Donina uxor quondam magistri Perini pictoris, mortua est pro uno cancro in cont. montis Nigri, ætatis ann.* 67. La quale Donina fu madre ad altro artefice di nome Giacomo, detto dal Coddè *discepolo del Mantegna e che gli era d'ajuto specialmente nel dipingere a fresco molte case di Mantova*, e di cui fu fatto questo ricordo nel Necrologio di Mantova: *adì* 9 *april* 1528 *Maestro Jacomo de Pyrino depentor morite in cont. monte Nigro de fevera continua in etate de an.* 60.

20. Polidoro. Il Ghisolfi in due lettere scritte al Marchese di Mantova nomina questo pittore, il quale lavorava nel palazzo Marchionale in Gonzaga. Così al 21 di ottobre del 1495: dice *La sala appresso la camera dei cavalli è una bella cosa da vedere et maxime quella facciata che ha facto Polidoro, sichè la signoria vostra se potrà contentare sè bene dicto Polidoro, è stato un poco pigro, che almeno ha facto bene si che quello se podrà perdonare;* ed al 29 di agosto del 1496 *si lamenta perchè maestro Polidoro depinctore non volle lavorare et sono più de octo di che non l'ho visto che l'è partito da Gonzaga senza mia saputa.*

21. Carlo Richesani, allievo del Mantegna, leggesi sottoscritto al 3 di aprile del 1508 al testamento di Cristoforo Strada: *teste Carolo filio quondam Jacobi de Richesanis pictore de cont. serpæ;* ed al 21 di marzo del 1515 inscritto pure nel libro detto *la Massarola*, che partenne all'archivio dei Gonzaga, in cui si nota essere stato pagato al Richesani certo danaro, come prezzo dell'aver coloriti quattro grandi stendardi, senza però aggiungere più chiare notizie dell'opera da quello eseguita.

22. Bartolommeo, e Roberto Sacchi. Nel Necrologio Mantovano si legge: 1.° *lujo* 1542 *Bar-*

(1) — Op. cit. Vol. V. a pag. 181.
(2) — *Memorie biografiche degli artefici Mantovani. Mantova* 1837.

tolom. di Sacchi dito domenedio depentor morto in cont. liompardo de anni 86; il quale fu uno fra i diletti discepoli di Andrea Mantegna, e servì poi di ajuto a Giulio Romano e fu padre a Roberto la di cui morte è accennata così: *4 Decembre* 1569 *magistro Roberto di Sacchi depentor morite in contrata liompardo de anni* 80.

23. Stefano Speroni educatosi alla scuola dei figli di Andrea Mantegna esso pure dippoi valse di ajuto a Giulio Pippi, e morì al 1562 come apparisce dal Necrologio di Mantova nel modo che segue: 6 *novembre* 1562. *Magistro Stevano di Speron depentor morto de febra et cataro in la strà de Liompardo, et fuit infirmo giorni* 10 *et de ætate anni* 60.

24. Tondo — Agli anni 1490 e 1491 lavorava entro il palazzo Marchionale di Marmirolo, ed è ricordato da alcune lettere scritte dal Ghisolfi al Gonzaga, in una delle quali al 28 di febbrajo del 1490 è detto che: *Tondo e quell'altro depintore non mancano per fornire quell'opera della sala, quale compare ogni dì meglio;* ed in un'altra al 16 di luglio del 1491 che: *Francesco, e Tondo insieme ancora loro comenzarian a dipingere quelli trionfi li quali a lor ge par farli suso le tele secondo ha facto Messer Andrea Mantegna, et dicono che così facendo faranno più presto, e saranno più belle e più durabili et ancora dice ognuno experto in tale esercitio.*

25. Bertolino Topina. Dalle lettere testè accennate del Ghisolfi ci vien fatto conoscere come all'anno 1494 questo pittore lavorava nel palazzo di Marmirolo, ed al 1495 e 1496 in quello di Gonzaga, nel qual ultimo luogo si ricorda che: *della camera delli elementi ne è fornite due facciate che ha facto Bertolino Topina dicto el filosofo, et sono quelle della terra e del foco che sono fornite excepto manca fare li abbassamenti che se farà presto. Ha facto in le altre due una pontada cioè quella dell'ajere che fa il dicto Bertolino, et ge ha facto una figura grande del naturale che sede suso un carro trionfale con uccelli d'intorno che volano per l'ajere.*

26. Giorgio Vacca pare che giovinetto si educasse alla scuola dei Mantegna, ma certamente dippoi servì di ajuto a Giulio Romano essendo da questo ricordato fra i pittori che al 1531 *lavoravano in Castello et in altri lochi.* Dall'atto di sua ultima volontà che fu letto da noi nell'archivio della Basilica di S. Andrea in Mantova, apparisce nato circa all'anno 1496 e vivente ancora al 1576.

27. Valenti, da alcuni detto Andrea da altri Antonio, e che forse fu figlio a quel Valente Valenti, il quale all'anno 1480 era incaricato di sopravvedere alla fabbrica della chiesa di Sant'Andrea in Mantova. Il Valenti pittore di cui parliamo è ricordato da alcuni *mandati di pagamento* spediti sul finire del secolo XV d'ordine di Francesco Marchese di Mantova, e di costui parlando il Coddè scrisse: *Nè è a dire come molti di questi pittori scolari del Mantegna andassero in dimenticanza, perocchè operando essi sotto di sì illustre maestro, a lui solamente, com'è solito, era attribuita la lode mentre essi a guisa di stelle che rimangono offuscate quando il sole è sull'orizzonte, restavano ignoti a danno della storia patria delle belle arti.*

28. Leonardo Vesenti, rammentato dal Necrologio di Mantova così: 27 *Aprilis* 1528. *Magistro Leonardo Vesenti depentor morto de fevera in cont. cervo, e stà malà per mesi trei de etate an.* 50. Forse questo Vesenti è lo stesso che altrove fu chiamato *Lonardo da Piacenza,* al quale dallo stesso Necrologio si rileva essere al 20 di aprile premorto di pochi giorni una figlia, in quell'anno medesimo 1528 in cui la peste dominava in Mantova ferocemente così che la città rimase disertata di abitatori, come altrove abbiamo dimostrato (1).

29. Pietro da Vicenza, di cui non rimase se non questa memoria fatta dal Necrologio di Mantova: 6 *decembre* 1527. *Magistro Pedro da Vicenza depentor morto de fevera in cont. liopardo, de età anni* 60.

30. Domenico Zapelli. Come dell'antecedente pittore diremo pur di questo che fu solo ricordato dal nostro Necrologio in cui si legge: 7 *novembre* 1527. *Mag.° Dominico di Zapelli dipinctore morto de fevera in cont. mastino de età an.* 70.

(1) — *Studii statistici della popolazione di Mantova;* ivi 1839, a pag. 63.

Il numero degli artefici vissuti in Mantova all'età di cui ragioniamo rende prova dell'esservi state protette le arti, mentre pochi di solito si dedicano ad un'arte quando non vi si offrano propizie occasioni per esercitarla; ma di ciò basti essendo più utile il discorrere delle opere rimasteci fra le moltissime che pur andarono perdute.

Fra i discepoli di Andrea Mantegna sembra che si dovessero annoverare pei primi i suoi figli, come quelli che devono avere avuti vantaggi di gran lunga maggiori in confronto di quelli che possono essere stati concessi agli altri per apprendere l'arte; chè oltre i precetti impartiti dal maestro a tutti, doveva ad essi tornare di sommo giovamento l'udire ripetere gl'insegnamenti nell'intimo conversare in famiglia, con parole calde insinuanti, quali possono essere dettate da un padre amoroso, e più ancora il poter eglino esser sempre compagni al capo-scuola nelle opere ch'erano mano mano da lui condotte con tanta valentia. Noi stimiamo quindi, per quanto spetta alla pratica di operare, che si siano trovati in circostanze oltremodo favorevoli e che abbiano avute tutte le occasioni propizie per superare gli altri; mentre teniamo per fermo, per quanto si riferisce allo spirito, che inceppato questo da precetti autorevoli, avrebbero anzi dovuto incontrare forti ostacoli a spiegare una maniera indipendente ed originale. Ma pare che Lodovico e Francesco, figli di Andrea Mantegna, non avessero trasporto per la pittura, mentre, anzi che riuscire eccellenti, almeno nel trattare la materia, hanno lasciati tali saggi, anche in ciò, da doverli stimare poco più che ajuti del padre. Infatti Lodovico, richiesti ed ottenuti dal marchese Gonzaga l'incarico e la provvisione di *Commissario* attese per qualche anno a quella magistratura civile nella terra di Cavriana, e circa all'anno 1509 finì in giovine età la sua carriera mortale. Francesco poi, per quanto lasciò scritto egli stesso, avendo chiesto ad un ministro di corte *più braccia di damasco che non mi volse mai dare*, per così lieve cagione si ristette per sei anni, cioè fino al 1506, dal colorire. Oltrechè costui era d'animo inquieto, più inchinevole al triste che al ben operare: ed arrecando molti affanni a suo padre fu mandato dal principe nella villa detta di *Buscoldo* con ordine che non uscisse di là senza speciale permesso. Gli storici non accennarono opere distinte che fossero state eseguite da questi due fratelli, e sappiamo solo ch'essi racconciarono e fecero compiuta una stanza, rimasta imperfetta per la morte di Andrea, entro il castello; e che più tardi operarono alcuni dipinti per decorare la cappella di loro famiglia, onde dar spaccio a quello che era stato ordinato dal padre moriente. Abbiamo creduto opportuno di dare in disegno questi ultimi lavori, e perchè frutti originali dei figli di Andrea, e perchè se ne conservasse memoria: tanto più che tali dipinti già guasti e patiti ognidì vieppiù van deperendo per essere situati in un luogo mancante di aria e di luce.

Nella prima fra le opere condotte dai figli di Andrea (che noi diamo disegnata alla tavola 25.) si vede dipinto sopra tela un episodio della storia narrata dall'Evangelista San Luca. Diciamo episodio perchè non vi si vedono le turbe, *quæ exibant ut baptizarentur*, ma solo Gesù, sul di cui capo il precursore versa l'acqua lustrale, simbolo della rigenerazione per la quale il Divino sceso in terra vi stabilì un'epoca avventurosa pel popolo che predilesse *ab eterno*. Il componimento è simmetrico; nel mezzo del quadro sono Gesù e Giovanni, al lato sinistro un Angelo che porta le vesti delle quali si era spogliato il Redentore ed al destro un popolano recante un secchio, forse a maggior comodità per eseguire il battesimo. Le quattro figure sono atteggiate e disegnate a modo di statue, hanno pieghe minuziose e dintorni assai duri, e sono poste in mezzo a verzure ed a frutti. Pare che gli artefici, non ispirati da un senso religioso e morale, abbiano potuto e con molta fatica esprimere che: *descendit spiritus sanctus corporali specie sicut columba in ipsum* col dipingervi in alto la colomba a cui riguarda Gesù e col far protendere da questo la mano a Giovanni. Nè certamente poi valsero ad esprimere il senso altissimo delle sacre scritture: *vox de cœlo facta est: Tu es filius meus dilectus, in te complacui mihi*, nè la sublimità del personaggio Divino rappresentato a suscitare la fede di cui difettarono gli inventori, i quali penetrati nemmeno dalla forza d'amore che si racchiude in quelle parole, non le seppero perciò tradurre

nell'opera: onde il componimento riuscì vuoto di poesia e di affetto, e ricevette solo l'impronta di servilità meditata sui precetti del capo-scuola.

Questi medesimi difetti morali appariscono pure nei quattro Evangelisti dipinti sui muri di quella stessa cappella, (disegnati alla tavola 26.ª e 27.ª) sebbene rispetto alle forme vi si manifesti l'indizio di una maniera più larga e grandiosa. Chè meschinissimo infatti si mostra il concetto nelle rozze figure sedute in bigoncia, contornate da frondi e da frutti, ai di cui lati sono posti quasi compagni anzi che simboli l'angelo, il leone, l'aquila ed il bue, e tutte gravate da importuni ammassi di panni. Le quali cose rivelano la impotenza dei pittori ad imprimere nella rappresentanza il carattere religioso di uomini scossi da celeste influenza ed ispirati a narraro lo storie divine.

A queste opere crediamo di aggiungere due bambini dipinti sopra tavole (disegnati alla tavola 28.ª), le quali furono poste un tempo ad ornare la Chiesa di San Francesco in Mantova (1), e servirono come di episodio ad un più grande lavoro in cui erano figurati i dolori patiti da Gesù per la salvezza del mondo. Le quali pitture abbiamo volute accennare sebbene parti accessorie di un'opera che poi andò perduta, perchè se alcuni pensarono che potesse averle eseguite Andrea Mantegna, altri più ragionevolmente giudicarono invece che fossero state condotte dai figli. Dall'esame di questi lavori pare che si possa dedurre che Lodovico e Francesco Mantegna degradarono l'arte da quel segno stesso a cui il loro padre la aveva portata, sia rispetto allo sfarzo di erudizione con cui questo aveva usato di arricchire i concetti, sia pel modo diligente col quale fu solito di far compiuti i dipinti.

Un altro di quei discepoli di Andrea, che studiando piuttosto la parola che il senso ridussero l'arte a mestiere, fu Antonio da Pavia pittore fin qui non conosciuto, il quale o venuto in Mantova con Michele suo zio, stato avanti da noi ricordato, o dippoi allogatosi nella scuola del celebrato Mantegna, qui certamente visse ed operò. Guardando ad una tela (2) su cui scrisse il proprio nome e dipinse Nostra Donna seduta in trono col figlio Divino ed ai lati i Santi Pietro e Girolamo con due frati (si vegga alla tavola 29.ª) possiamo francamente affermare che l'artefice non d'altro occupossi se non di imitare le statue antiche, mantenendo nel dipingere la durezza dei marmi da lui prescelti a modello. Nessun affetto, nessun sentimento di devozione religiosa, pei quali si colleghino fra loro le varie figure e le indirizzino ad uno scopo morale, appare infatti in quest'opera, che perciò riesce incapace ad ingenerare nessun senso d'amore o di speranza negli animi. Simili lavori rivelano per se stessi il carattere di molti poveri ingegni che con timidità da fanciulli tentarono di partecipare alla fama acquistatasi dal Mantegna, valendosi della imitazione servile delle opere di questo. Quindi perchè costoro non ebbero originalità di pensieri, ed il cuore loro non palpitò di affetti, videro l'arte ristretta entro certi materiali confini segnati dai lavori di altrui, i quali non intesi imitarono poi esagerandone spesso i difetti. Esempio che dovrebbe ammaestrare i giovani artefici a sciogliersi dagl'impacci pedanteschi di scuola, cercando nel fondo dell'anima loro quella scintilla di generosa affezione che sola vale a rendere magnifico e sublime un lavoro. Parlando di Antonio Pavese notiamo avere esso mostrato di non tenere neppure in grande stima i precetti avuti da Andrea, perchè morto questo e venuto in Mantova Giulio Romano, di subito mutata maniera gli servì di ajuto. Così al 1528 si trova inscritto Antonio nelle *liste de'pittori che lavoravano al Te,* ricevendone la giornaliera mercede di *soldi quindici.*

A questa famiglia di imitatori *eclettici* pare non debba ascriversi colui, di cui ignoriamo il nome, il quale vivendo in Mantova dove già da varii anni il Mantegna vi era maestro dell'arte e

(1) Queste tavole, ciascuna delle quali è alta cent. 54, larga cent. 34, furono possedute da Gaetano Susani ed oggi lo sono dai suoi eredi.

(2) — Alta metro 1, cent. 90; larga metro 1, cent. 53. Questo quadro fu posseduto dal medico Masetti, ed al 1852 fu collocato nel patrio Museo. Nel quadro è scritto entro ad uno scudetto posto sopra la Vergine: *Esse dei matrem quæ hominis cui contigit uni alma fave hic populo qua pietate vales*, ed in fondo alla tela: *Antonius Papiensis fe.*

molto onorato, non però chinossi ad imitarne la maniera, ma come prima si attenne agli esempii offerti da' più antichi maestri Italiani. Lo che rilevasi dal dipinto (1) (di cui diamo il disegno alla tavola 30.ª) eseguito, come lo accenna la scritta postavi sopra, per volontà di certo Aretusi Cremonese all'anno 1481. Lavoro, che a noi non fu dato di conoscere in quale luogo di questa città fosse operato, ma che tagliato insieme col muro su cui era dipinto fu posto presso la Cattedrale e modernamente lavato, ritocco e bruttamente sconciato. Rappresenta la Vergine con San Leonardo, nei quali traspare la emanazione di fede religiosa e divota onde è a credersi che il cuore dell'artefice fosse avvivato da una fiamma efficace. Infatti l'amabile e dolcissimo volto di Nostra Donna accarezzato dalle mani del Divin figlinolo rivela il senso purissimo del grande amore che fu principio e vita della nuova legge data ai Cristiani. San Leonardo posto lì presso, pare anzi che penetrato quell'altissimo senso ne ricevesse conforto di sicura speranza; tanto bene lo sguardo di lui confidente ed allegro e la riverente modestia dei suoi atti mostrano bearsi avidamente di quella cara affezione. Dicasi pure esser questo un lavoro infantile dell'arte rispetto alle forme, ma in esso traluce la nobilissima essenza d'una vita morale che naturalmente c' infonde un sentimento di pace, pel quale è permesso agli afflitti ed ai deboli, ai pentiti ed al popolo di gustare la eguaglianza di un bene a tutti promesso dall'amore divino, onde fra i dolori che li affliggono, il loro cuore s'ispira altamente a sperare.

Guardando alle pitture rimasteci ci occorre parlare di due state attribuite da alcuni moderni scrittori a Battista Spagnuoli frate Carmelitano, poeta, letterato di buona fama e per santità di costumi detto dopo morte beato nel cielo. Il Donesmondi, nell'istoria sacra di Mantova, fu il primo che scrisse avere lo Spagnuoli, già amico al Mantegna, per suo diletto operato in pittura, quindi lo ripeterono il Volta, il Coddè ed il Susani accennando come lavori di lui i due dipinti de'quali ci facciamo a discorrere. Intorno alle quali opinioni basta a noi di osservare che il modo usato nell'uno dei quadri è molto diverso da quello che si vede nell'altro, per cui pare irragionevole che ambidue potessero essere immaginati dalla stessa mente e condotti dalla medesima mano. Che se è accaduto talvolta di doverci persuadere che alcuni pittori cambiassero modi e maniera (quasi mai o rare volte però concezioni e pensiero), ciò fu per prove indubbie e per documenti sicuri dell'essere quello inusitato procedere derivato da straordinarie cagioni. Ma nel caso nostro concorrono a provare il contrario ed il silenzio mantenutone da alcuni storici, e l'opposto parere di altri. Così il Giovio, il Lamonuye, l'Ambrosi, il Pensa, il Weiss ed altri biografi dello Spagnuoli hanno taciuto ch'egli avesse dipinto; ed il dotto concittadino Antonio Mainardi (2) con molte buone ragioni smentì quello che era stato scritto da altri senza alcun fondamento. Perlocchè noi ci crediamo in diritto di enunciare questi due dipinti come lavori eseguiti ad epoche diverse e da due diversi pittori fin quì sconosciuti. Nel primo quadro (3) (di cui è dato il disegno alla tavola 31.ª) sono coloriti sopra tela Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo ed un altro che depongono il corpo morto di Gesù entro al sepolcro, alle quali figure il pittore, per fare più ricca la scena, aggiunse Giovanni l'Apostolo e due Marie, di cui una rappresentò compresa da disperato dolore. La quale Maria, atteggiata, colle braccia innalzate, a smodato pianto e prorompente in grida acutissime, sembra a noi che non si colleghi colla espressione generale di profonda mestizia attribuita al dipinto; oltrecchè quei moti violenti distraggono il pensiero dalla dignità del soggetto. Che tale opera non fosse dirittamente suggerita dal cuore ma soltanto dallo studio sui precetti del capo-scuola vieppiù lo dimostrano le ricercate movenze copiate dalle statue antiche, la simmetria prospettica con cui le figure sono distribuite ed il frastaglio minuzioso dei panni imitante i marmi pagani, che in questo quadro appariscono. Lo che ci conferma avere il Mantegna col

(1) — Alto cent. 70, largo cent. 86.

(2) — Nel giornale intitolato *la Biblioteca Italiana.* (*Milano.* 1841) nel Tomo 1 a pag. 91.

(3) — Alto metro 1, cent. 88; largo metro 1, cent. 64; ha molto sofferto per l'abbandono in cui fu lasciato entro la sacrestia della *Compagnia del Redentore* nella chiesa di Sant'Andrea.

nuovo sistema da lui introdotto aperta una via facile al decadimento dell'arte, il quale però nessuno avrebbe immaginato che sì presto e sì bassamente avesse dovuto accadere in Italia.

Il secondo quadro (1) attribuito allo Spagnuoli (da noi dato in disegno alla tavola 32.ª) fu un tempo collocato sopra la bara entro cui furono riposte le spoglie mortali del beato Bartolomeo dei Fanti, amico e compagno al suddetto Spagnuoli. Crediamo che non prima dell'anno 1495 fosse operata detta pittura perchè in quell'anno appunto avvenne la morte del Fanti frate Carmelitano. (2) In questo grazioso quadretto appajono modi non comuni ad usarsi a quell'epoca, ed in esso si racchiudono concetti poetici, mistici e mitologici, i quali mescolati tutti insieme a capriccio usò il pittore per eseguirne un lavoro cristiano. Nulla ostante in detta opera sembra a noi che appariscano gli indizii di ingegno svegliato ed originalità di pensiero, onde se pure è a credersi che l'artefice pervenisse nell'arte a buon grado per lo studio e per molta erudizione, per entro si traveggono però le emanazioni di certi principii che persuadono non avere le discipline scolastiche potuto soffocare in lui intieramente le ispirazioni suggerite dal cuore. Qui fu posto il cadavere del Fanti con il capo sorretto da un angelo, e l'anima di lui, in forma di piccola e nuda figura sostenuta da un Genio, al modo che usarono i Greci, si innalza fra lo splendore di vivissima luce verso la sede beata del cielo. Molti angioletti e cherubini, tinti del colore dell'aria, spessi svolazzano entro la povera cella per tanti anni abitata dall'umile frate, ed allegri e festevoli palesano la gioja di quel beato trionfo. Del quale trionfo non mostrano avvedersi i cinque frati dell'ordine Carmelitano che sono dipinti riverenti in atto di chinarsi devotamente avanti l'uomo santo, preparati ad esercitare gli ufficii funebri e fortemente commossi per naturale affezione al compagno. Dopo avere accennato così ciò che ci parve di rilevare di buono e di difettoso nel dipinto testè ricordato, vogliamo osservare che tali sensi composti di sacro e di profano, e questo genere, se ci è permesso dire, di mitologia cristiana non ebbero ad impiegare mai i primi pittori Italiani siccome per la loro viva fede avrebbero creduto di rendere con tali mezzi un culto idolatra alla divinità. Nè Giotto infatti dipingendo in Assisi la morte di San Francesco, nè lo Starnina in Firenze quella di San Girolamo si valsero di mezzi che non fossero perfettamente conformi a uomini religiosi ed ai dogmi cristiani, e per questi anzi si elevarono a sensi semplici ed insieme sublimi. Ma a tale mal uso introdottosi più tardi forse furono di incitamento le dottrine poetiche dell'Alighieri, per le quali nella *Divina Commedia* forzò la storia Evangelica ad esprimere le umane passioni, onde quelle dottrine dovettero influire generalmente come dapprima avevano fatto in Firenze (3). Quindi lo studio posto sugli antichi marmi e la imitazione di questi furono cagioni che venisse universalmente accettata la riprovata maniera di valersi delle dottrine pagane per esprimere le cristiane e per rappresentarle scolpite e dipinte. Contro siffatta maniera, scrisse il Rio, (4) avere predicato frate Savonarola: « Pour déconcerter l'enthousiasme des érudits qui avaient toujours le regard fixé sur » l'antiquité classique, il leur montrait à l'orient les tristes débris de cette race grecque dévo» rée par la lepre intellectuale que son schisme avait rendue incurable et également impuissante » à secouer le joug des barbares et celui de l'erreur. » Non però gli scrittori e gli artefici, fra' quali il Mantegna, si ricredettero dal mantenere quel fallace sistema, perchè trovandovi un mezzo propizio ad aprire vasto campo alle loro immaginazioni ferventi ed a procurare l'opportunità di maggior sfarzo nelle forme esteriori, non temerono punto che questi aiuti potenti a sussidiare la materia avrebbero a poco a poco ridotta l'arte vuota di un senso morale. Per questi fatti di non lieve importanza verificatisi in Italia, crediamo che non debba apparire indifferente a chi riguardi alla storia dell'arti il tener conto delle modificazioni introdottesi nella pittura in una o nell'altra

(1) — Alto cent. 32, largo cent. 75; posseduto dagli eredi di Gaetano Susani.

(2) — Intorno a ciò si leggano le dotte osservazioni fatte da Federico Amadei al T. 11 a pag. 482 dell'Op. Cit.

(3) — Osserva il Rio che il Savonarola ne'suoi discorsi mostrò *avoir eu specialment en vue l'idolâtrie intellectuelle où Florence était alors plongée.*

(4) — Op. Cit. al cap. VIII a pag. 320, ricordando il *Sermon du vendredi après la II. dimanche de Carême.*

provincia per opera ancora di un solo maestro, perchè per queste si spiega come derivassero alcune originalità nazionali e si dimostrano le cause di alcuni fatti municipali che furono o non intesi o malamente spiegati per mancanza di nozioni intermedie. A noi, per ciò che riguarda a Mantova basterà di osservare che se qui furono alcuni che educati nella scuola di Andrea Mantegna seguitarono ciecamente e con modi servili la maniera del capo-scuola e perciò andarono degnamente confusi nel novero di coloro che furono volgarmente chiamati *pittori Mantegneschi*; vi sono stati però altri che sebbene educati cogli stessi precetti per straordinaria forza d'ingegno spiegarono anche in mezzo ai difetti una originalità di pensiero, onde non meritano di essere collocati così alla rinfusa nella massa spregevole di gretti imitatori. Del resto crediamo che essendo l'arte a que'tempi molto onorata e protetta dai principi, sebbene per fini indiretti, ed avuta in estimazione dall'universale, dovessero gli artefici mantenere di sè ben alto concetto, e tener conto gelosamente dei varii gradi con cui allora si trovavano ordinati; onde la parola *discepolo* non doveva equivalere a quella di *ajuto* o di *esecutore materiale* dei pensieri di un capo-scuola. Chè anzi il mal uso di ridurre i discepoli a semplici esecutori delle invenzioni dei capi-scuola fu introdotto per la prima volta dal Sanzio allora che Leone decimo affidategli molte e vaste pitture, si valse dell'opera dei suoi creati per farle spacciate, non permettendo a questi, lui vivente, di eseguirne alcuna da loro stessi immaginata e condotta. Dippoi Giulio Pippi ed il Penni continuarono quello sconcio sistema, il quale essendo contrario al progredire delle arti e favorevole a perpetuare i pregiudizii inveterati delle scuole, procurò che si sviluppasse *il germe di quei due veleni che più tardi attoscarono l'arte, la maniera e la convenzione.* (1) Ma a tempi di cui parliamo pare certamente che a tale modo non procedessero le arti, argomentandolo dalle varie maniere con cui furono eseguite le opere e dal rilevare che sono nuovi ed ignoti i nomi di coloro che servirono di ajuto ad altrui, come quelli ricordati di Tondo, del Topina, di Polidoro, di Guerzo e di altri che lavorarono dal 1490 al 1496 nei palazzi marchionali di Gonzaga e di Marmirolo. Ed anzi se si rifletta che sono stati in Mantova contemporaneamente a coloro che servirono di aiuto ai capi-scuola altri che si resero distinti per la originalità delle loro opere, pare che si debba credere che i signori Gonzaga abbiano avuta l'intenzione di tenere presso di sè buon numero di artefici più per lusso e per fasto, che per vero amore alle arti e per sincero desiderio di giovare al paese. Ed è ciò tanto vero che non facendo essi debita stima del sapere e delle virtù dei pittori che si trovavano ai loro servigi, si valevano del pennello di altri, paghi e contenti di poter vantare molti artefici e molti lavori; (2) onde essendo in Mantova Andrea Mantegna vi chiamarono da Verona il Monsignori, e lui vivente e viventi i figli di Andrea elessero primario pittore Lorenzo Costa Ferrarese, che poi spogliarono del nobile ufficio per confidarlo a Giulio Romano. L'esame sopra altre opere in cui appariscono modi diversi da quelli che furono insegnati dal Mantegna varrà a viemeglio confermare quanto viene asserito.

Correndo il secolo decimoquinto fu costume in questa città di abbellire le fronti esterne delle case con ornati, pitture ed istorie dipinte. Di queste opere poche oggi rimangono a vedersi e perchè molte deperite e perdute nel volgere de'tempi, e perchè altre con malaugurato consiglio modernamente coperte di calce. Guardando agli avanzi di queste pitture e ad altri lavori eseguiti a quell'epoca stessa sopra tavole e sopra tele, in alcuni appajono concetti e maniere, foggia di vesti e costumi che chiaramente dimostrano la influenza esercitatavi dalla scuola tedesca; in altri la severità magistrale innestata ai modi gentili usati da Giovanni Bellini, le di cui opere perciò deve credersi che fossero state molto studiate ed anco imitate dagli artefici nostri. Conforme alla seconda maniera testè accennata pare a noi che sia il dipinto in cui è rappresentata una grazia impartita

(1) — Così scrisse il Marchese Pietro Selvatico.
(2) — Dalle lettere scritte dai Gonzaga si ricorda avere questi richiesti lavori a Pier Perugino ed a Giovanni Bellini quando viveva in Mantova il Mantegna; a Raffaello Sanzio quando qui era il Costa, e ad altri pittori contemporanei a Giulio Romano.

ad un cavaliere da donna di santi costumi. Questa pittura (data in disegno alla tavola 53.ª) fece parte di più vasto lavoro pel quale entro diversi compartimenti di stucco furono colorite nei quattro lati esteriori di una cassa (1) le storie allusive alla vita di una suora dell' ordine Domenicano. Forse in quella cassa era stato riposto il cadavere della detta claustrale onde si volle all' esterno ricordarne i meriti e le virtù per ingenerare viemeglio devozione negli animi dei fedeli che veneravano il corpo della donna santificata entro allogatavi. Noi ci siamo curati di mantenere la memoria di questa pittura sia perchè ci parve cosa indegnissima che quest' unica reliquia di un pregiato lavoro andasse dimenticata del tutto, sia perchè in essa vi si accolgono pregi capaci a chiarire l' istoria dell' arti. In questa tavola infatti appare popolarità di concetto: con molta naturalezza vi è rappresentata una festa devota del popolo, onde le molte femmine quivi raccolte animate da fede verso la donna prediletta da Dio non meravigliano, ma godono del chinarsi riverente del cavaliero, il quale accompagnato da pochi donzelli si atteggia ad umile e dignitosa movenza, ed è compreso da religioso pensiero. Verità più che studio, il cuore più che la mente poterono certamente suggerire al pittore sì graziosa concezione, la quale per se stessa appalesa essere stata frutto di vivissima fede, dando così la certezza che l'inventore non poteva essersi educato alla scuola di Andrea Mantegna.

Parlando di opere delle quali sono ignoti gli autori dobbiamo ricordare alcuni affreschi che furono eseguiti nel secolo decimo quinto entro la chiesa di San Francesco per ornare la cappella dedicata a San Bernardino. L' Amadei nella sua *Cronaca di Mantova* narra che all' anno 1450: » » erano ancora recenti in Mantova le memorie dei frutti spirituali delle prediche del padre Ber- » nardino da Siena, capo degli osservanti di San Francesco, fatte per un' intiera quaresima: es- » sendo questo servo di Dio già morto e ricorrendo la celebrazione in Roma dell' anno Santo, fu » da papa Nicolò V canonizzato per Santo, ed in Mantova se ne fecero pubbliche allegrezze; in » tal congiuntura li Gonzaghi che professavangli una particolare divozione alzarono ad onor suo » nella chiesa di San Francesco un altare a man destra entrando. » Il quale altare più tardi venne adornato con varii dipinti detti dal Cadioli *fatti di mano d' uno degli scolari del Mantegna.* All' anno 1852 avendosi data mano ad adattare la detta chiesa a nuovi usi di militare servigio, e dovendosi atterrare in gran parte i muri su cui erano le dette pitture, il Municipio veduta l' impossibilità di trasportare quegli affreschi curò saggiamente che il pittore Giuseppe Razzetti rilevasse *con lucidi* quanto ancora avanzava di tali lavori affine di mantenere memoria non solo dei componimenti, ma ancora delle forme e dei modi coi quali erano stati rappresentati; pregi certo i migliori che apparissero in quelle opere. Per tale modo il patrio Museo oggi possiede sopra quattro cartoni le storie dipinte che un tempo decorarono la cappella già ricordata; due delle quali storie l' una presso all' altra erano poste superiormente ed a cui sottostavano le altre due. Nel primo dipinto, (se ne vegga il disegno alla tavola 54.ª) di cui il cartone è alto metri 2 centimetri 60, largo met. 2, cent. 15, crediamo rappresentarsi Bernardino Albizeschi, di illustre famiglia Senese, che chiede ai priori della confraternita detta *della Scala* di esservi associato per servire agl' infermi nello spedale di Siena. E il porgere fiori, come fa il giovanetto, fu costume a que' tempi di chi impetrava una grazia o favore, ed indizio della purità del chiedente; e l' atto del lavare delle mani in cui è atteggiato uno dei medici alluse forse alla peste ch' ebbe ad infierire in Siena al 1393, durante la quale Bernardino, a soli tredici anni di età, aveva date molte luminose prove di carità e di amore assistendovi gli ammorbati.

Nel secondo quadro, (disegnato alla tavola 55.ª) il di cui cartone è alto metri 2, centimetri 60, largo met. 2, cent. 18, si raffigura lo stesso Albizeschi nel luogo di Columbiera (poco lontano da

(1) — Non sappiamo a qual convento avesse appartenuta questa cassa, ma solo che posseduta da ultimo dal medico Botturi, dopo la morte di questo fu fatta in pezzi, ed i dipinti andarono guasti, meno quello di cui parliamo (alto centimetri 38, largo cent. 48,) che fu posseduto da chi ne fece mercato.

Siena) allorchè bramoso di vita monastica, all'anno 1404 si ascrive all'ordine religioso dei Francescani di stretta osservanza, e fatta la professione ne riceve le vesti.

Il terzo affresco, (disegnato alla tavola 56.ª) il di cui cartone è alto metri 2, centimetri 14, largo metro 1, cent. 20, ci pervenne mutilato per colpa di un muro sopra costruttovi prima che si desse opera ad eseguirne *i lucidi*; e sebbene perciò non possa apparire chiara la rappresentazione di quel componimento, pure da ciò che ancora è rimasto giudichiamo che il pittore vi avesse raffigurato Bernardino allora che al 1420 « venne in Mantova a predicare la quaresima per opera » di Paola Malatesta moglie a Giovanni Francesco marchese Gonzaga » (1) assistendovi i canonici della Cattedrale, le milizie, ed il popolo.

Lo stesso santo nel quarto cartone, alto metri, 2 centimetri 82; largo metri 2, cent. 14, (dato in disegno alla tavola 57.ª) si vede giunto agli estremi della vita; e benchè allora corresse l'anno 1444 e Bernardino si trovasse in Aquila, pure con aperto anacronismo il pittore adulando i principi suoi committenti volle introdurre nel quadro Luigi, il primo dei Gonzaga che ebbe dominio in Mantova, (2) che insieme alla moglie assiste all'infermo; mentre alcuni uomini posti più avanti sono occupati a prepargli il sepolcro. Le quali pitture eseguite con castigato disegno, quantunque mancanti di correzione prospettica e di intelligente vaghezza di colorire se offrono prova di essere state condotte da uno o da più artefici educatisi alla scuola del Mantegna, non valgono però a chiarire da chi fra i molti creati potessero essere state eseguite, siccome in questi lavori i modi e lo stile impiegativi differiscono da quelli che nei loro ce ne mostrarono gli esempii i figli di Andrea, il Monsignori ed altri discepoli di esso Mantegna. Chè anzi dai concetti e dal modo di disegnare adoperati in questi diversi affreschi ci pare che si mostri innestata alla maniera derivata dai precetti e dagli esempii del Mantegna quella che fu frutto dello studio e della imitazione di altri capi-scuola Italiani. Così in uno dei dipinti (cioè quello disegnato alla tavola 54.ª) appare accoppiato quello del Bellini; e nell'altro (disegnato alla tavola 57.ª) rilevasi un modo largo e grandioso che ricorda la maniera impiegata da Tommaso Guidi detto il Masaccio in Firenze, onde noi sospettiamo che non fosse stato un solo il pittore che li avesse eseguiti. A rendere prova più evidente delle differenze che furono da noi accennate, ed a mostrare il valore nel disegnare di codesti creati del Mantegna, abbiamo voluto dar *lucidate* in disegno quattro delle teste che furono dipinte nelle storie ora descritte; una cioè raffigurante il giovinetto Albizeschi (alla tavola 58.ª), l'altra del santo fatto cadavere (alla tavola 58.ª fig. 2.ª), e quelle di due frati (alla tavola 59.ª) che cantano preci mentre Bernardino viene associato all'ordine religioso dei Francescani. Di queste teste le tre ultime mostrano una verità ammirabile e ad un tempo un far largo al modo appunto di cui diede esempii il Masaccio al principiare del secolo decimo quinto; mentre invece nella prima apparisce un far secco e minuzioso nei contorni giusta la maniera usata dai Bellini in Venezia.

Parlando dei discepoli di Andrea Mantegna ci rimane a dire di Giovanni Francesco Carotto e dei Monsignori, i quali tutti se non ebbero la forza di richiamare l'arte a spirituali principii (essendo stata fin allora condotta già troppo al basso dagli uomini stessi reputati ed illustri) mostrarono però di sentire il vero e di essere capaci d'inspirarsi all'affetto. Giovanni Francesco Carotto, educato in Verona sua patria dal pittore Liberale, ancor giovinetto si condusse a Mantova per udire precetti da Andrea Mantegna. Quantunque il Vasari racconti che: « Andrea mandava di » fuori delle opere del Carotto per sua mano; » pure osservando alle pitture di Gian-Francesco dobbiamo dedurre che questi abbia pur sempre mantenuto nelle invenzioni concetti suoi proprii che non possono confondersi mai con quelli del Mantegna. Il quadro ch'ei fece in età giovanile basta solo a prova sicura di quanto affermiamo, chè certamente non si deve guardare agli altri lavori che lo stesso artefice eseguiva dopo che fattosi maestro aveva creato in sua patria una ma-

(1) — Donesmondi, op. cit.

(2) — Bene apparisce esservi qui stato raffigurato il Gonzaga da raffronto fatto della immagine dipintavi con altra che venne scolpita sopra un'antica medaglia.

niera diversa da quella già imparata in Mantova. Nel dipinto che qui egli fece e che tuttodì si conserva nel battisterio della chiesa di Santa Maria della Carità (1) dato in disegno alla tavola 40, raffigurò sotto umane forme alcuni personaggi divini, le di cui significazioni non ci è dato spiegare egualmente per tutti, sebbene il tema propostosi certamente alluda al giudizio che verrà fatto di ognuno dopo la morte. Tema che se per se stesso suona tremendo all'orecchio dei credenti seppe però temperarsi dall'anima gentile del nostro pittore per gl'indizii entro espressivi di confidente speranza. Infatti il Carotto mostrò avere ben addentro penetrato il senso d'amore che nelle dottrine del Redentore apparisce fondamento precipuo della nuova legge data ai Cristiani, ponendo qui il Salvatore, o come altri vogliono Giovanni l'Apostolo, in atto di sorreggere il vessillo di pace, e dipingendo Michele con volto dolcissimo ed in postura molto graziosa, onde manifestano che la divina giustizia sarebbe compagna alla misericordia infinita. Il modo di disegnare rivela semplicità castigata ed imita più il fare usato dal Perugino o dal Sanzio che quello del Mantegna, dal che è prova che il Carotto non ne contrasse abitudini servili, ma che dall'esempio di lui fece ragione a salire camminando la via additatagli dal cuore.

Quelli poi che sebbene lungamente vissuti in Mantova ed educati alla scuola di Andrea non però devono essere confusi coi pittori *Mantegneschi*, e che anzi pel loro modo di fare segnarono un'epoca distinta ed illustre nella nostra pittura, furono i Monsignori. Uno di questi si nominò *il famosissimo frate Giocondo* (dal Vasari detto frate Cherubino) *erudito in quasi tutte le scienze ed arti nobili ma specialmente nell'Architettura* (2). Il secondo fu Girolamo pur esso frate di religiosi costumi, il quale assistendo agli ammorbati ne contrasse il contagio e morì in Mantova di peste. Costui quantunque apprendesse la pittura dal Mantegna si diede ancora a studiare le opere di Leonardo da Vinci, delle quali ne eseguì diverse e bellissime copie, e fra le altre quella, come scrisse il Vasari, « del cenacolo che quegli fece in Milano a Santa Maria delle Grazie, ritratto » tanto bene ch'io ne stupii. » Un lavoro di Girolamo che è rimasto in Mantova colorito sul muro mostra come egli per forza d'ingegno fosse riuscito assai bene ad armonizzare i modi usati dal Vinci e dal Mantegna coi suoi proprii così che tutto insieme compose una maniera originale e grandiosa. La pittura (3), di cui diamo il disegno alla tavola 41, è collocata nella sacrestia della chiesa di San Barnaba e rappresenta la Vergine col figlio; nella esecuzione dei quali chiaramente apparisce semplicità di concetto, grandiosità delle forme ed intelligente morbidezza del tingere le carni. Ai quali pregi ed alla soave dolcezza espressa nel volto di Nostra Donna non corrispondono però nè la indifferente espressione del Figlio, nè la ricchezza e la minuziosità dei panni applicativi, i quali possono credersi difetti di scuola.

Sopra Giocondo e Girolamo si eleva Francesco Monsignori loro fratello che fu dal padre, esso pure pittore, educato nel disegno e dippoi acconciato in Mantova alla scuola di Andrea Mantegna. Qui essendosi Francesco prestamente avanzato nella pratica della pittura, il marchese Gonzaga conosciutolo d'ingegno svegliato ed invaghitosi del modo suo di fare, lo pigliò a stipendii allora in cui contava di età trentadue anni, e dippoi gli donò casa ad abitare e terre e danari. Nei palazzi di esso Marchese, posti in Mantova, in Marmirolo ed in Gonzaga, Francesco dipinse trionfi, ritratti ed istorie, conducendo nello stesso tempo molti altri lavori nelle Chiese e nei Monasteri. Queste opere per la maggior parte sventuratamente sono andate perdute. Noi ricorderemo le poche che pure rimangono. Una fra queste, che un tempo ornava la Chiesa dei Zoccolanti in Mantova, ora è serbata nella Pinacoteca in Milano, ed in essa sono figurati i Santi Bernardo e Lodovico compresivi da profonda e religiosa affezione. Un'altra è allogata nel tempio di Nostra Donna delle Grazie presso Curtatone, e rappresenta quel San Sebastiano del quale molto a lungo parlò il Vasari narrando una storia che se pure non fosse vera del tutto ad ogni modo vale a dimostrare che l'artefice in

(1) — Dipinto sopra tela alta metri 2, centimetri 10; larga met. 1, cent. 47.
(2) — Si vegga al Poleni: *Exercitationes Vitruvianæ*.
(3) — Alta centimetri 75, larga cent. 25.

ogni cosa pose gran studio per trarre dalla natura la verità delle espressioni e delle forme. Oltre questi dipinti altri due tuttodì sono in Mantova, i quali da noi furono prescelti a darli disegnati all'intaglio. Nel primo (di cui è dato il disegno alla tav. 42.ª) Francesco dipinse sopra tela (1) per l'oratorio della *Scuola segreta* Gesù che salendo il calvario e condannato egli stesso a portarvi la croce, sotto il peso di questa affievolito ed affranto si piega; nel quale aspro cammino lo accompagnano *Mater Jesus et Maria Cleophae et Maria Magdalena et Johannes discipulus quem diligebat*, tutti esprimenti un acerrimo dolore. Maria è svenuta, piangono le altre donne, e Giovanni soccorre al Divino maestro tentando di sollevarlo del peso che crudelmente lo aggrava. Così da ogni parte del quadro traluce una passione profonda che bene rivela la forza dell'affetto che agitava l'animo del nostro pittore. Quanto spetta allo spirito noi diremo questa concezione sublime, perchè in essa vi è impresso il carattere di devota melanconia capace di destare nei riguardanti pensieri di religione e di fede; rispetto alle forme noi diremo che sono suggerite dallo studio della natura, verissime e belle. Senonchè, vedendosi Gesù atteggiato in modo che colla sinistra mano si appiglia alle sue ginocchia, forse potrebbe da alcuni accusarsi d'ignobile questa postura applicata a figura Divina. Ma perchè tale mossa apparisce assai naturale deve credersi che venisse a bella posta prescelta dal Monsignori, il quale non volendo tradire la storia eragli pur necessario di esprimere che Cristo aveva vestita la umana natura. Quindi Francesco al modo accennato diede al Divino forme proprie della natura dell'uomo, e riuscì a spiegare sentitamente come quello avesse potuto tollerare tanti oltraggi arrecatigli dalla rabbia dei suo crocifissori. E perchè lo scompagnare nel Verbo la manifestazione delle due nature di Dio e di uomo sarebbe stato altro grave difetto di fede, il pittore intese a mostrare eziandio la prima per la sublimità del pensiero espressa nel volto di Cristo. Lo ritrasse infatti spoglio di ogni affetto terreno immoto e fisso nella previsione che pei suoi dolori e per la sua morte non sarebbero fatti salvi tutti gli uomini perchè molti avrebbero perfidiato nel male. Perlocchè l'artefice, persuaso che non ha vita un lavoro quando sia vuoto di senso morale, fece scopo di questo suo dipinto l'amore, che in Dio manifestava sublime e profetico e lo esprimeva nelle altre figure per la forza di dolore derivato dalla violenza di affetto. Fu poi giudizioso e sapientissimo in questo lavoro il pensiero del pittore di non bruttare la scena colle introduzioni di carnefici o di manigoldi, perchè con queste avrebbe apportate distrazioni importune e moleste allo spirito ed al cuore già ispiratisi a sensazioni sì delicate e sì care. Noi anzi considerando il presente quadro intendiamo verissimo quanto scrisse il Vasari: « Essere » stato Francesco di santa vita e nemico d'ogni vizio, intanto che non volle mai non che altri » pingere opere lascive, ancorchè dal Marchese ne fosse molte volte pregato; » perchè questa pittura ci rivela la vivissima fede da cui era animato l'artefice. E per tanto valore mostrato dal Monsignori vieppiù ci dogliamo che molte opere di lui e più vaste di quelle testè ricordate, andassero miseramente perdute, fra le quali una che fu posta in Mantova nel refettorio dei Frati Francescani *tenuta dai più eccellenti pittori cosa maravigliosa* (così il Vasari), in cui erano rappresentati gli Apostoli con Cristo nel mezzo al quale i Santi Francesco e Bernardo presentavano il Marchese Federico con suo figlio ed il cardinale Sigismondo con Eleonora poi duchessa d'Urbino, tutti della famiglia Gonzaga.

Intorno al secondo quadro del Monsignori, rimasto in Mantova, scrisse già il Cadioli (2) che » entro la chiesa di San Vincenzo ritroverete nell'altare a destra il quadro della Beata Osanna » con altre Sante del suo ordine, ch'è della scuola del Mantegna. » Più tardi convertita quella chiesa ad uso militare, i monumenti che ivi erano andarono guasti o perduti insieme a molti quadri che pure vi si trovavano. Fra i pochi di questi che si salvarono, uno, dapprima posseduto dal Medico Masetti, si conserva ora nel Museo Municipale, e questo noi pensiamo di poter francamente attribuire al Monsignori, confortandoci a tale giudizio i modi con cui è composto, disegnato e di-

(1) — Alta centimetri 95; larga metro 1, cent. 25; che oggi è collocata nel palazzo della Accademia Virgiliana.
(2) — Il primo che descrisse le opere d'arti che ancora si avevano in Mantova all'anno 1763

pinto. (Se ne vegga il disegno alla tavola 43.ª) (1) A qualunque artefice non riscaldato da viva fiamma di religiosa credenza doveva certamente riuscire arduo il tema propostogli dalle suore di San Vincenzo, le quali volendo ch'egli dipingesse Osanna degli Andreasi in mezzo ad altre monache del loro ordine, ornata di pregi valevoli a chiarirla privilegiata da Dio, porgevano un argomento del quale la sola fede favorita dal genio dell'artista poteva condurre ad opera sublime. Gli attributi o le allusioni che Francesco fu costretto ad esprimere nel quadro furono quelle accennate dal Donesmondi (2) così: » Et una volta le apparve Cristo in sembiante di bambino, con una croce » in spalla et una corona di spine in capo; in segno di che, si vuol essa tal'hora dipingere con » un figliuolino espresso in tal guisa, et altra volta con un Angelo perchè sovente fu fatta degna » da Dio di veder l'Angelo suo custode .... et essa altre volte così fieramente batteva i de- » monii, i quali visibilmente in strane guise le apparivano per isturbarla dall'oratione » ecc. Al difficile assunto soddisfece l'artefice dividendo la tela in due scompartimenti distinti, nel più basso dei quali figurò quella parte d'istoria che davvicino si connette alle cose terrene, e nel superiore l'altra che dirittamente riguarda allo spirito ed al cielo; ed i due spazii quasi materialmente indicò a mezzo di un tendaggio che attraversa il dipinto. Così nella parte inferiore sono cinque suore genuflesse che venerano la beata loro compagna, la quale mentre coi piedi schiaccia il mostro infernale, ritta si eleva nel mezzo del quadro, composta a tutta semplicità, tenendo nelle mani i simboli di purità e di amore divino, quasi senza motto, mostra di aver fisso il pensiero all'ottenuto connubio: *ut eam Christus optimus maximus in sponsam assumeret.* (3) Molto bene intese l'artista a collegare termini tanto lontani fra loro per colei stessa che calpestando le basse affezioni mondane (qui figurate pel demonio) alta si innalza colla parte superiore del corpo in cui hanno sede la mente ed il cuore, poggiando dove sono collocate due figure divine, indizii del bene che eternamente godeva. Il quale concetto seppe vestire di forme capaci a procurare che ogni parte della materia corrispondesse al pensiero. Le cinque monache, tutte varie di età e di aspetto, sono modellate colla impronta del vero, onde i loro volti ricordano bellezze giovanili profondamente alterate dalle lunghe lotte sostenute per vincere la ribellantesi volontà e i rinascenti contrari desiderii, od avvizzite dagli anni e dalla rigidezza del chiostro; e tutte tengono giunte le mani e tutte uniformemente si atteggiano, forse per mostrare come fra loro le costituzioni monastiche regolassero perfino gli atti esteriori. Così si scorge che il pittore a bello studio ritrasse queste donne collo stesso unico pensiero di devozione e mise in tutte la stessa movenza, la stessa espressione, obbligando per tale modo l'occhio del riguardante a non fermarsi molto su questa parte del quadro, ma a volgerlo più presto alle figure divine che poggiano in alto, dalle quali non potrà poi ritrarlo che con lungo desiderio, tanta è in loro varietà di concetti, grazia, venustà ed amore. Le due figure poi poste in alto rappresentano Gesù giovinetto portante la croce, e l'Angelo che fu dato a custode di Osanna; sono queste di tale e tanta bellezza e per la composizione e pel disegno che crediamo anche messe a confronto con altre dipinte dal Sanzio, non perderebbero punto di pregio. Questa eccellentissima opera certo deve credersi una fra le ultime state eseguite dal Monsignori, perchè a ragione d'istoria, non poteva essere fatta prima dell'anno 1505 in cui morì la Andreasi, e più probabilmente dopo al 1508 in cui quella fu posta a venerare sugli altari.

L'esame già fatto sopra le pitture del Monsignori crediamo che possa valere a provare falso il giudizio di coloro, che ingannati da una tradizione volgare attribuirono a Francesco medesimo una pittura condotta entro l'antico castello, rappresentante la elezione di Luigi Gonzaga a capitano di Mantova. Chè appunto da tale esame premesso potrà più chiaramente dedursi la differenza dei modi usati dal nostro pittore nei lavori per lo avanti accennati, con quelli che appariscono

(1) — Il quadro è alto metri 2, centim. 2, largo met. 1, centim. 51.
(2) — Op. cit. al libro VIII, a pag. 101.
(3) — Così è scritto nella quinta lezione dell'Officio conceduto al suo ordine.

nell'affresco stato a lui malamente attribuito. Della fallacia di tale giudizio pensiamo che possa esserne stata causa la applicazione errata di queste parole del Vasari: » Dipinse Francesco oltre » molte cose nel palazzo di Gonzaga la creazione dei primi signori di Mantova; » essendovisi inteso per nome di casato quello di *Gonzaga*, quando invece significava luogo o paese. Chè invero la invenzione (di cui diamo il disegno alla tavola 44.ª) ci mostra la rappresentazione di un concetto prosaico, decorato all'eroica, impasticciato di erudizione mitologica, ed incapace di indirizzare la mente ed il cuore a nessuno scopo morale. Perlocchè questo dipinto meglio converrebbe a qualunque altro discepolo di Mantegna piuttostochè al Monsignori, il quale nei suoi lavori diede prove di viva fede e di alti pensieri. Infatti i soldati, che qui occupano la maggior parte del quadro, sono atteggiati a rappresentare una scena da trivio, mentre oziando e giuocando non mostrano pigliarsi pensiero del loro signore a cui quasi tutti rivolgono il tergo. Sono dipinti, nella parte più lontana, quasi accessorio, la religiosa funzione per la quale fu benedetto il Gonzaga, ed in avanti alla destra Ercole in forme colossali a cui mirando alcuni vegliardi s'ispirano a dettare la storia del fatto che viene registrata in un grosso volume da uno scrivano. Col quale episodio intese il pittore di alludere con vilissima adulazione alla potenza ed al valore di Luigi Gonzaga che per la morte procurata al Bonacolsi si era fatto signore di Mantova. Del resto tutta questa meschinità di concetti è generalmente espressa con forme secche quantunque in alcune parti anco gentili, onde vi appajono innestati i modi del Mantegna a quelli del Bellini, del Liberale, del Moroni e del Falconetto che tutti avevano lavorato già in Mantova. Perlocchè se questa opera mostra per sè poco o nulla di buono, serve però ad accennare alcune modificazioni introdotte nella maniera insegnata da Andrea, e vale perciò a correggere l'errore di quegli scrittori che diedero la storia delle arti Italiane partendo da un preconcetto sistema col quale avevano ridotto gli artisti a scuole e quasi ad altrettante famiglie senza por mente ai meriti loro originali e speciali.

Da quanto abbiamo detto intorno alla influenza esercitata da Andrea Mantegna ci pare poterne conseguire che gli artefici da lui educati possano essere distinti in tre classi. I primi cioè ed i più che imitarono la maniera del maestro senza averne pari l'ingegno e che volendo pure esprimere nelle opere certe concezioni erudite e profonde le connetterono freddamente fra loro per studio e senza esservi mai ispirati da sensi suggeriti dal cuore; onde si ingolfarono in un'insipida broda di episodii pei quali fecero oscuro il pensiero già vuoto d'affetti ed incapace ad inspirare nessun senso morale. I secondi, a cui parendo ardua la via e difficile a seguitarsi o forse anco sospettandola falsa, giunti a metà del cammino sostarono, ed incapaci a creare una maniera loro propria, servilmente associarono alla imitazione del Mantegna quella di altri maestri, componendo un insieme bastardo e non mai avvivato da una scintilla di genio. Gli ultimi infine, e furono pochi, fra' quali vogliamo notarvi i Monsignori, coloro che non avvilirono la loro indipendente natura, e non si scoraggiarono per le fatiche, ma scossi fortemente nell'anima dalle parole di frate Savonarola: *Deponi quella tua pesante armatura della logica e filosofia, cingiti invece di una fede semplice e viva dietro l'esempio degli Apostoli e dei Martiri*, innalzarono la mente ad alti pensieri e s'ispirarono col cuore all'affetto. Le opere di questi pochi perciò crediamo che meritino di essere raccomandate alla storia, siccome vergini produzioni raccolte nella nostra provincia ed uscite fra gli sterpi e le spine, e siccome quelle che valgono a prova sicura della potenza e della forza d'ingegno degli artefici vissuti in Mantova che le eseguirono.

Prima di dar fine a discorrere dei discepoli di Andrea Mantegna ci resta a ricordare due pitture le quali, pare a noi, che possano arrecare qualche lume a chiarire la storia artistica del nostro paese. Nella prima (data in disegno alla tavola 45.ª) è rappresentata Nostra Donna seduta ed in atto di sorreggere sulle proprie ginocchia il figlio Divino, il quale colla mano sinistra appigliandosi al collo della madre protende la destra al fanciullo Giovanni. Questa santa famiglia posta fra verzure con frutti d'arancio rileva sopra un campo di cielo tinto di bellissimo azzurro con quattro cherubini che posano sopra leggerissime nubi e che cantano inni e lodi al Si-

gnore (1). Tale componimento pare a noi difettoso per quanto spetta al concetto ed alla espressione, sia perchè Maria vi è figurata con volto rozzo e volgare incapace ad ispirare l'idea di verginale bellezza di donna prediletta da Dio; sia perchè inconveniente ed ignobile apparisce l'atto in cui fu posto Giovanni che senza corrispondere allo sguardo amorevole che gli volge Gesù, mostra invece parlare a chi lo riguarda. Questi difetti manifestano chiaramente lo studio servile che pose l'artefice nelle concezioni erudite del Mantegna, quasi mai rallegrate da un soffio di vita che emani da fede devota e fervente. Nulla ostante rapporto alle forme si accolgono in quest' opera alcune bellezze che quasi mai o rare volte si trovano nei lavori di questa età e di questa scuola, cioè certe grazie e certi vezzi originali con cui sono dipinti i bambini, i quali, come scrisse il Vasari parlando di Antonio Allegri da Correggio » sono tanto ben fatti che par che » siano piuttosto piovuti dal cielo che fatti dalla mano di un pittore. » Ed ancora si noti che in questo quadro sebbene apparisca duro lo insieme delle figure e dei panni, pure nei dettagli i contorni generalmente sono disegnati con forme rotonde e con masse che inclinano al largo, ed ogni parte vi è colorita con molta vaghezza e rilievo, e le carni sono eseguite con gran maestria e morbidezza in modo che non pajono dipinte ma vere. Da tali osservazioni ci sembra che possa trarsene gl' indizii per ragionevolmente riconoscere in questo lavoro la maniera che fu solita ad impiegarsi da Antonio da Correggio nelle sue pitture, il quale se non fu scolaro di Andrea Mantegna, come scrissero alcuni, certamente fu in Mantova a studiare le opere di quello e forse ne intese i precetti dai figli o dai creati del medesimo Andrea. E diciamo essere stato Antonio certamente in Mantova avendo scritto Leopoldo Camillo Volta all' Abate Pungileoni: » Io ho veduto » anni sono in alcune private memorie che sonosi poscia smarrite a' miei sguardi dopo le vicende » dei passati assedii di questa città una indicazione del tempo in cui il Correggio trovavasi in » Mantova presso i Signori da Correggio, ma non so ricordarmi se ivi si facesse menzione dei » dipinti suoi quivi intrapresi, del che dubito assai. » Che poi lo stesso Pungileoni avesse trovata notizia dell' epoca precisa in cui il da Correggio qui fosse venuto, rilevasi da quanto scrisse all' anno 1811 a Pasquale Coddè: » Mi sta a cuore il sapere se sia reperibile un documento » qualunque onde potere asserire con certezza che Antonio Allegri visitò codesta città tra il fine » del 1511 ed il cominciare del 1513. » Chè anzi se le ricerche allora fatte dal Coddè non riuscirono ad alcun buon effetto, per essere moltissimi documenti già andati perduti, quelle fatte più tardi dal medesimo Pungileoni procurarono la certezza che l' Allegri fosse in Mantova negli anni 1537 e 1538, e che vi lavorasse pei Gonzaga (2). Dal che può trarsi argomento a confermare la osservazione fatta dal Lanzi, cioè: » rendersi ragione del gusto squisito che il Correggio man- » tenne sempre nelle tele, derivandolo dagli esempii di Andrea Mantegna che in quel gusto » avanzò ogni altro. »

Nella *relazione intorno alla istituzione del patrio Museo in Mantova* (3) abbiamo attribuito allo stesso Antonio Allegri da Correggio un' altra pittura; del che è forza ricrederci, dopo che nuovi studii ci fecero conoscere chi fra gli artefici nostri concittadini ebbe ad operare la detta pittura della quale ora parliamo (4). Questa, di cui diamo il disegno alla tavola 46.ª, fu eseguita a *buon fresco* all' esterno della chiesa un tempo dedicata a Nostra Donna della *Vittoria*. Tale dipinto per le ingiurie delle stagioni a cui era esposto già da tre secoli mostrava all' anno 1835 i gravi danni patiti, perlocchè il Municipio ad impedirne maggiori comandò che si avesse a coprirlo con tavole. Il quale mezzo non essendo riuscito al fine cui si aveva mirato di conservare l' affresco perchè toltogli il beneficio dell' aria per la umidità penetratavi si vide viepiù danneggiato, venne

(1) — Il dipinto eseguito sopra tavola (alta centimetri 70, larga cent. 47) fu posseduto dai Conti Facchini ed ora lo è dagli eredi di Alessandro Nievo.

(2) — I documenti che provano tale fatto saranno da noi riferiti nel volume secondo.

(3) — *Mantova* 1853, a pag. 21.

(4) — Alta metri 2; larga metro 1, e centimetri 85.

all' anno 1852 insieme col muro trasportato nel Museo Municipale. Intorno a questa pittura scrisse Federico Amadei che: » All' anno 1514 comandò il Marchese Francesco che fosse allungata la » chiesa di Santa Maria della Vittoria quella ch' ei fece fabbricare nel 1496, ma non potendosi » ciò fare comodamente senza sloggiare da un angolo della contrada verso la parrocchiale de' » Santi Simone e Giuda un non so qual facoltoso banchiere giudeo, costui dovette ubbidire e » sgombrare la sua casa perchè fosse atterrata e convertita in chiesa, non ostante le larghe di » lui esibizioni di danajo fatte alli ministri del marchese. In memoria di ciò vedesi ancora a » giorni miei dipinta per mano del celebre Mantegna sul detto angolo una divotissima immagine » di Nostra Signora, a piedi della quale vi sono due mezze figure umane oramai quasi inosser- » vate e guaste dal tempo, le quali tengono in mano una tavola con del danajo sopra. » Il Donesmondi che pel primo narrò il medesimo fatto ricordò ancora di aver letto sopra la stessa pittura *la inscrizione: Debellata judœorum perfidia.* Ma osservando al dipinto, nè quei *due inginocchiati avanti la Vergine* (così il Donesmondi) e posti alla destra del trono si vedono tenere danaro; nè in altro luogo vi apparisce la iscrizione già riferita. Perlocchè si ha ragione di dubitare che l' Amadei avendo voluto conformarsi ciecamente alla descrizione stata fatta dal Donesmondi dello stesso dipinto, e per essere questo *guasto dal tempo*, abbia potuto immaginare che le *due mezze figure* poste *a piedi della Vergine* dovessero essere quelle che *tenevano in mano una tavola con del danajo sopra*; e che così facilmente sia trascorso in errore, come fece attribuendo il lavoro al *celebre Mantegna* che era già morto otto anni prima del 1514, in cui era stata operata quella pittura. Dubitiamo pur anco che il Donesmondi erroneamente descrivesse esso pure quello stesso dipinto, e la iscrizione postavi sopra confondendolo con un altro che era lì presso *in un altro luogo* (così egli stesso) in cui *sopra un ancona nel refettorio sta scritto: Debellata judœorum perfidia*; iscrizione che appunto si legge nel quadro che oggi è riposto sopra l' altare della prima piccola cappella entrando nella chiesa di sant' Andrea. Nel quale ultimo quadro è dipinta la Vergine seduta in trono con al di sotto alcuni devoti e frate Girolamo Ridino offerente il modello della chiesa *della Vittoria*, pittura eseguita sopra tavola con colori ad olio e con poco merito d' arte. Noi poi esaminato attentamente l' affresco, di cui parliamo, ed il graffitto profondamente segnato nel muro abbiamo scòrto nel fondo del quadro il principio di due figure od a meglio dire due teste vòlte all' insù, con fra loro uno stemma composto di sette palle (1). Dal quale stemma dipintovi ci pare che ne vengano indicati gli artefici che eseguirono il detto lavoro, i quali appunto vi sono ritratti nelle *due mezze figure* collocate *a piedi di Nostra Signora*. A dimostrare i fondamenti su cui abbiamo appoggiata tale nostra opinione e ad indicare quali fossero stati i pittori che operarono l' affresco all' esterno della chiesa *della Vittoria* crediamo necessario di prima accennare alcuni fatti narrati dagli storici e desunti dai documenti. Il Sansovino (2) scrisse che: » » la famiglia dei Medici si trova non pure in Fiorenza ma in altri luoghi d' Italia; » ed il Ca- » stelli (3): che » la famiglia dei Medici era già antica e nobile di Mantova e discesa da quella » che poi venne da Lucca e che è durata sino a nostri giorni. » Un codice inedito (4) ci fa conoscere che i Medici da Mantova usarono sempre del medesimo stemma che adoperarono quelli di loro famiglia vissuti in Toscana. Dalle patrie memorie infine apparisce che al 1368 eravi in Mantova Ottolino dei Medici padre a Domenico nominato nel Necrologio *magister depintor*, di cui fu figliuolo Giovanni-Luigi, detto nelle lettere del Vescovo Lodovico Gonzaga *nobilis pictor Mantuanus*. Giovanni--Luigi all' anno 1484 fu condotto in Roma dallo stesso vescovo Gonzaga, il quale

(1) — Essendo il dipinto già guasto ed in alcune parti irriconoscibile da chi non fosse pratico di osservare al graffitto nel muro, può supporsi che l' Amadei abbia creduto che invece dello stemma dei Medici qui vi si rappresentasse *una tavola con sopra del danajo*.

(2) — *Della origine delle famiglie illustri d' Italia. Venezia* 1603, a pag. 125.

(3) — *Origine e discendenza della famiglia dei Signori Riva di Mantova*; ivi 1650, a pag. 22.

(4) — Libro manoscritto al 1608 con entrovi disegnati gli stemmi usati dalle famiglie Mantovane e da noi posseduto.

trovandosi allora in Bracciano scriveva al suo secretario Ruffino Gabbionetta così: » Per lo primo
» che venga da Roma mandatine le infrascripte cose (cioè colori e pennelli) e date a Zoan Aloy-
» sio che se ne intende li denari da comprarle » Il quale Gonzaga venuto poi in Mantova commise al medesimo Medici il disegno del sepolcro di Barbara da Brandemburgo sua madre da eseguirsi in bronzo entro la cattedrale, ed al 1488 di ritrarre in dipinto la stessa Signora (1). Noi crediamo pertanto che Giovanni Luigi e Costantino suo figlio (che al 1502 trovasi inscritto nel *registro deli depinctori stipendiati da lo Illust. S. Marchese de Mantua*) siano stati quelli che hanno eseguito l'affresco di cui parliamo, e che abbiano posto fra loro dipinto il proprio stemma appunto perchè rimanesse memoria degli artefici che lo avevano operato. Che se non appaja errato il nostro giudizio potremmo argomentare da queste pitture che i Medici nostri concittadini d'ingegno molto svegliato pervennero a comporre una maniera originale e molto sapiente. Ciò diciamo guardando non solamente al modo gentile in cui sono atteggiate le figure ed alla loro espressione di affetto devoto, ma ancora al corretto disegno, al franco tratteggiar di pennello, alla fusione dei dintorni, massimamente nella Vergine e nel bambino, onde gl'incarnati di questi mostrano una fluidità e scorrevolezza di colorito ammirabili; pregi tutti che appariscono in questo affresco e che non furono côlti da nessun altro artefice contemporaneo ai Mantegna.

§. IV. *Della influenza esercitata sopra le arti Mantovane da Lorenzo Costa, pittore Ferrarese.*

Lodovico Gonzaga rimasto vittima di fiero contagio che afflisse la nostra provincia al 1487 venne al dominio di Mantova Federico suo figlio, al quale, morto dopo sei anni, successe Francesco Gonzaga uomo d'animo grande e nemico degli ozii di pace. Costui assicuratosi per la giornata campale a Fornovo la fama di valoroso guerriero successivamente fu eletto a capitano dai duchi Visconti, a viceré di Napoli dal re di Francia ed a supremo comandante in Roma dal papa; per cui essendo spesso distratto dalle guerre sostenute in Sicilia, in Bologna, in Padova, in Genova ed altrove poco o nulla pose mente agli studii. All'anno 1509 sentita poi la necessità di riposo s'ingenerò in lui il desiderio ambizioso di crescere splendore ai riportati trionfi, e rivolse quindi pensiero agli studii ed alle arti, e queste a suo modo protesse, avendole per mezzi utili ad eternare le sue glorie. Fu in quell'anno che a riempire il vuoto lasciato dalla morte di Andrea Mantegna, quantunque vivessero qui e i suoi figli e i Monsignori, pel vanto di avere presso di sè il primo tra i più celebrati pittori chiamò da Bologna Lorenzo Costa, il quale appunto a quell'epoca godeva tale fama. Nel decreto scritto al dieci di aprile infatti si legge: » Cupientes Mantuam nostram
» claris viris esse refertum. Laurentium Costam virum egregium alacri ingenio præditum eximiis
» nostræ ætatis pictoribus parem non solum, verum plerisque superiorem e Bononia civitate ce-
» lebri nobis ascivimus, quem ne pœniteret hac migrasse decrevimus ipsum civilitatis privilegia
» decorare: item domum unam donamus » ecc. Dippoi lo stesso Gonzaga al 1511: » Spectabili
» Laurentio Costa eximio pictori fecit donationem bobulcarum 255 terræ in Vicariatos Reveri et
» Quistelli positæ » e dal 1510 al 1535 gli assegnò eziandio l'annua mercede di lire 669: 12. a cui aggiunse, come scrisse il Biondo, a regalo *duodecim millia scuta*. Lorenzo poi si mantenne agli stipendii di esso Marchese finchè visse, cioè fino al 1535; lo che diciamo perchè sebbene il Vasari ed il Lanzi affermassero esser lui morto al 1530 noi abbiam letto nel Necrologio di Mantova che solo al 5 *marzo* 1535 *Magister Laurentio Costa morite in contrata unicorno de fibra et catarro ei fuit infirmus dies 5, de età de anni* 75. Sarebbe stata ragionevole cosa il credere che la nostra pittura all'epoca in cui si recò il Costa a Mantova avesse dovuto redimersi da certi vizii e da certi difetti imparati dai precetti del Mantegna e dagli esempii offerti dagli imitatori di que-

(1) — Nel volume secondo daremo per intiero trascritti i documenti relativi a questi lavori.

sto, perchè non solo veniva qui a maestro quel Costa che dal Francia era stato dichiarato uno tra i due primi fra i suoi scolari e fra i continuatori della sua egregia scuola (1); ma anche perchè allora si erano già qui raccolti lavori eccellenti di Pier Perugino, di Giovanni Bellini e dello stesso Francesco Francia. Ma un attento esame sulle opere eseguite presso quel tempo pur troppo ci persuade che furono poche e poco durevoli le utili innovazioni procurate da Lorenzo, il quale anzi dippoi scadde egli stesso allontanandosi dalle severe e castigate dottrine. per le quali prima era stato molto lodato e giustamente tenuto in gran pregio. Volendo rintracciare la causa di tale peggioramento, sembra che debba ritrovarsi negli ordini con cui erano regolati i negozii di stato e nel fine indiretto al quale miravano i Gonzaga col proteggere le arti. Abbiamo già accennato come i Marchesi di Mantova facendo mostra di inclinazioni spontanee e naturali a predilígere gli studii vi fossero mossi invece da vanità ambiziosa e dal desiderio di adulazione: lo che appunto crediamo che anche all'epoca di cui parliamo avesse dovuto impedire alle arti di procedere utilmente e nel bene. Dappoichè il Mantegna, che avrebbe potuto dirigere le arti ad uno scopo alto e sublime per essere il primo qui venuto a maestro e per essere stato molto amato dai principi, non ebbe cuore di indirizzarle ad un fine morale; conseguiva che dai precetti e dalle opere di quello si fossero educati corrottamente gli artefici ed il popolo del pari che corrotti erano gli animi di coloro che imperavano. Vieppiù serve, adulatrici e mendaci si ridussero quindi le arti quando Francesco Gonzaga potente signore, salito in fama non di principe di piccolo stato ma di uomo temuto ed onorato dalle principali corti d'Italia, ambì e pretese dalle arti stesse una gloria che non conveniva al suo grado. Che se il popolo più non sentiva, come ad un tempo, la dignità propria ed amor vero al paese, pure non ne era tanto invilito da non rifiutarsi a rendere spontaneamente gli onori ambiti dal principe, perlocchè era forza che questi volendoli se li procurasse da sè. La quale sconcia maniera di onorare il proprio nome sarebbe riuscita abborrita dall'universale per le gravissime tasse necessarie a procurarne il danaro occorrente, onde bene avvedutosi il Gonzaga che l'usare della forza male conveniva a quel fine, cercò invece di velare colle apparenze di pratiche religiose e devote e di amor grande alle arti quello che era l'effetto di sua smodata ambizione. Ed a dare pure un esempio ed una prova del tristo modo di operare di Francesco basti a noi ricordare com'egli superbo del trionfo ottenuto colla forza dell'armi presso le rive del Taro, decretava doversi in Mantova innalzare una chiesa a *Nostra Donna della Vittoria*, intendendo per tale modo di dare manifesto segno di animo grato e devoto alla Vergine, ma avvisando veramente erigere un monumento glorioso al suo nome. Il quale nascosto pensiere del Gonzaga bene svelò Andrea Mantegna dipingendo entro quel tempio la madre di Dio in atto molto cortese verso il Marchese e gli altri personaggi divini disposti a fargli corteggio. Dall'abuso dell'augusto linguaggio della religione per esprimere atti servili, conseguiva naturalmente che le arti, state ministre di quel vitupero, si educassero all'uso di valersi dei simboli profani per dipingere storie cristiane. E noi non temiamo d'ingannarci affermando che anche il Costa divenne pittore mitologico ed adulatore del nuovo suo padrone, avendone dovuto assecondare le mire e le inclinazioni perverse. Che se non possiamo appoggiare questa opinione a prove forniteci dall'esame delle opere di Lorenzo, perchè queste per le vicende dei tempi e per la barbarie degli uomini sono andate perdute, troviamo però di poterla sostenere per quanto racconta il Vasari, il quale, parlando del Costa, così lasciò scritto: » Nel palazzo di San Sebastiano ritrasse il Marchese condotto
» da Ercole sulla cima d'un monte alla Eternità consacrato. In un altro quadro si vede il mede-
» simo Marchese sopra un piedestallo trionfante con un bastone in mano e intorno gli sono molti
» signori e servitori suoi con stendardi in mano tutti lietissimi e pieni di giubilo per la grandezza
» di lui; ed in un terzo sono molti nudi che fanno fuochi e sacrifizii a Ercole, ed in questi è ri-
» tratto di naturale il Marchese con tre suoi figliuoli Federigo, Ercole e Ferrante che poi sono

(1) — Anche il Rio (op. cit. al Cap. VII, a pag. 255) scrisse che Lorenzo Costa ed Amico Aspertini furono dichiarati dal Francia loro maestro: » les dignes continuateurs de l'école dont il s'était assaillie de toutes parts. »

» stati grandissimi e illustrissimi signori. » Tanto è vero che nelle produzioni delle arti si rilevano sempre le impronte di veridica storia dell'età e degli uomini, onde servono a smentire le menzogne per vile adulazione narrate dagli scrittori e ad impedire che la posterità ne rimanga ingannata.

Morto Francesco Gonzaga, gli successe nel 1519 Federico suo figlio. Questi, come il padre, vanissimo dello sfarzo e del lusso ed oltre ogni modo ambizioso di onori, fu solito ad accarezzare gl'ingegni migliori perchè gliene retribuissero lodi, delle quali molte appunto si leggono e smodate nelle lettere a lui indirizzate dal Bandello, dal Giovio, dall'Aretino, dall'Ariosto e da altri. Chè anzi, veduto Clemente settimo circondarsi da trecento uomini dotti, ed egualmente operare i Medici, gli Estensi, i Malatesta, gli Aragonesi ed i Cibo, Federico ad imitazione loro chiamò in Mantova altri illustri letterati, fra' quali il Lampridio, l'Equicola, il Castiglione, largamente proteggendo ad un tempo il Benevole, l'Aliprandi, il Janelli, il Daino, il Vigilio e tutti facendoli stromenti della propria grandezza. Nè il Gonzaga si ristette a ciò solo, ma ancora eresse vaste fabbriche e tutte le fece ornare di pitture e di sculture, mantenne con molto spendio le razze più rare di cavalli, di cani e di sparvieri, ed intese a divertire la città ed il popolo con giostre, con feste, con tornei, con mimi e con buffoni. Creato *Capitano di Santa Chiesa,* poi duca di Mantova e Marchese del Monferrato, Federico fuor di misura insuperbì e volle che la fama suonasse di lui, quale di principe splendidissimo. A rendere paga tale brama confidò l'opera agli artefici, i quali, disgraziatamente servili alle mire ambiziose del committente, corrotti risposero allo scopo producendo in fine quella *detestabile pittura decorativa,* che al dire del Marchese Selvatico, *fu primo seme di corruzione nell'arte del cinquecento, ultimo segno della sua degradazione nel secolo decimonono.* Ma di ciò basti, ora ritorniamo agli artefici.

Durante l'epoca in cui venne affidato a Lorenzo Costa il sopravvedere ai negozii della pittura non si trovano ricordate che poche opere e fra queste alcune *(dai registri Marchionali)* eseguite da Benedetto Ferrari nel palazzo da San Sebastiano nel 1512, da Matteo del Costa in quello di Marmirolo nel 1518, e da Lorenzo Leonbruno nel castello di Mantova nel 1523. Queste andarono tutte miseramente perdute, per cui ci duole doverci accontentare di averle accennate. Abbiamo però in Mantova altri due dipinti, l'uno condotto dal medesimo Leonbruno, l'altro dal Febus, dei quali ora parleremo siccome quelli che porgono argomento per valutare la influenza stata esercitata dal Costa nelle arti Mantovane, e per riempire così un vuoto lasciato dagli scrittori nella storia del nostro paese dal tempo in cui vissero i Mantegna a quello in cui venne Giulio Romano.

Lorenzo Leonbruno, che eseguì la prima pittura rappresentante San Girolamo, dopo essere stato dimenticato per quasi tre secoli in un profondo silenzio fu trentadue anni ora sono tratto ad onorata memoria dalla leggiadra penna di Girolamo Prandi. (1) È cosa molto strana che, ignoratosi per tanto tempo perfino il nome di questo pittore e che appena venuta in luce una sua opera, è cosa strana, diciamo, che subito dopo se ne trovassero altre tutte segnate a lettere d'oro col nome di Leonbruno. Del che si ha ragione di maravigliare ancora più pel raffronto della maniera e dello stile che appariscono affatto diversi nell'una da quelli usati nelle altre pitture che si dissero rinvenute col nome di Leonbruno da Sigismondo Belluti, a cui parve che fosse conceduto a privilegio il possedere tanti lavori di un pittore che fino a' suoi tempi era stato intieramente ignoto. Tale osservazione suggerita dal criterio dell'arti sebbene non consigliasse il Prandi ad una severa critica del fatto, fece noi persuasi a non parlare se non della prima della quale sola si hanno prove sicure che sia stata opera del Leonbruno. Di questa appunto Pasquale Coddè, uomo degno di fede, all'anno 1813 scriveva al Pungileoni così; » Una sola pittura è giunta a mia co-
» gnizione scopertasi quando furono soppresse le monache Orsoline di questa città. È dessa un
» San Girolamo che sembra dipinto all'encausto in tavola di legno, pervenuta alle mani di certo

(1) — *Notizie storiche spettanti la vita e le opere di Lorenzo Leonbruno. Mantova* 1825.

» Risi già ramajo di quelle monache, nel cui monasterio ebbe stanza Madama Margherita Gonzaga.
» Questo quadro fu non è gran tempo stimato lavoro assai pregevole dal nostro diligente ed erudito pittore signor Pietro Soresina, ed acquistato dal signor Sigismondo Belluti pittore dilettante e raccoglitore di opere de' migliori pennelli. Io ho voluto replicatamente vederlo ed esaminarlo con accurata attenzione . . . . . *(segue la descrizione del quadro)* e sopra un teschio di morto poggia un libro aperto e sulla fronte del libro si legge *Laurentius Leonbrunus Mantuanus f.*

Lorenzo Leonbruno, nato in Mantova al 10 di marzo del 1489, giovinetto studiò l'arte dalle opere di Andrea Mantegna e forse ne intese i precetti dai figli di questo. Pare probabile che pervenuto all'età di diecinove anni si acconciasse nella scuola del Costa, se a questo dovette in gran parte l'essere poi stato ascritto fra gli stipendiati dai Gonzaga. Infatti ai diversi *ordini di pagamento* dei lavori eseguiti dal Leonbruno si legge aggiunto o *rimasto da cordo con magistro Leonbruno per relatione di messer Lorenzo Costa,* o *fatto de commissione de messer Lorenzo Costa.* Il Gonzaga al 1521 mandò Leonbruno a Roma, *estimando che il venire a Roma gli possa giovare assai, perchè lì potrà vedere delle cose assai da imitare,* siccome per l'ottima disposizione mostrata nell'arte faceva *sperare che per questa l'habbia a reuscire excellente.* Poco dopo tornato in patria ricevette dal principe, che molto lo amava, doni ed onorevolezze così che tutto pareva promettere a Lorenzo un fortunato avvenire, quando d'improvviso lo contrariarono diverse sventure procurategli da cagioni fin qui ignorate, ma che dal Prandi, senza addurne le prove, si attribuirono a mire gelose di Giulio Romano. Questa asserzione del dotto scrittore sebbene sostenuta con bel garbo e per induzioni probabili a noi non sembra basata sopra fondamenti sicuri, ai quali soli deve riferirsi ed acquetarsi lo storico. I fatti e le osservazioni che andiamo ad esporre pensiamo che varranno a mostrare quanto sia infondato il giudizio del Prandi.

Non erano trascorsi ancora cinque anni da che il Pippi viveva in Mantova e tre soli da che Federico Gonzaga aveva donate a Lorenzo dugento bifolche di terra, scrivendogli: « Amavimus » semper amamusque quotidie magis magistrum Laurentium Leonbrunum pictorem nostrum carissimum tam ob ejus egregiam artem quam ob innumera quæ ab ipso accepimus virtutis » suæ obsequia » ecc. quando Leonbruno testò. Nell'atto di sua ultima volontà apparisce com'egli avesse già risoluto di andare lontano dalla patria, leggendovisi: « Si advenerit quod ipse testator » decederet extra dominium civitatis Mantuæ jussit, voluit et ordinavit quod ejus hæredes teneantur conduci facere ejus cadaver in una capsa ut dicitur impegolata et sepelire in Ecclesia Sanctæ Mariæ de Monte Carmelo de Mantua. » Questo artefice che sempre fu ricordato pittore, all'anno 1531 invece è nominato architetto, e da una lettera che egli scrisse a Stazio Gadio si raccoglie essere stato dal Duca di Mantova spedito nel Monferrato per disegnarvi il castello di Casale. Ed in quella lettera stessa si mostra molto adirato eziandio per avere il Gonzaga affidato ad altri il disegno della fortezza di Porto dapprima a lui stato commesso; onde lamentando la mala fortuna di non trovar bene nel suo paese si dice disposto a porsi agli stipendii del Duca di Milano. Dal *codicilio* di Leonbruno scritto in Mantova al 24 di marzo del 1532 rileviamo però ch'egli nuovamente qui si era condotto, ed egualmente dai *registri Ducali* esservi stato fino al 1537 annoverato fra gli artefici stipendiati dai signori Gonzaga. Dal che vien prova che neppure dopo l'anno 1531 eragli stato impedito di vivere in patria e che non gli venivano negati la mercede e gli onori per lo avanti a lui conceduti, ancora quando Lorenzo si era recato altrove e forse serviva ad un altro padrone. I fatti che abbiamo ora notati ci devono persuadere che le cause che hanno influito sull'animo del Leonbruno ad abbandonare la patria e la pittura non devono essere state quelle supposte dal Prandi, ma altre che fin quì sono ignote. Sennonchè pei sensi miti dell'animo suo che traspajono nella pittura rimastaci veramente informati a schietta ed intera morale cristiana vorremo piuttosto supporre che l'anima gentile del Leonbruno educata a sani precetti dal Costa dippoi avesse a mal in cuore vedute le arti trascinarsi a fare mercato di servilità

e di adulazione, e rifiutasse quindi di conformarsi al nuovo sistema introdotto da Giulio, da cui tutti gli artefici dovevano dipendere, onde a lui fossero mancate le occasioni in patria di lavorare in pittura.

Ciò premesso (1) parliamo dell' opera da noi già detta sicuramente eseguita da Leonbruno. In questa a metà persona è figurato San Girolamo che chiede perdono a Dio delle proprie colpe, la memoria delle quali lo commove a profondo dolore, che tocca l' estremo mentre gli sembra insufficiente a cancellarle la fatta penitenza, e che perciò si mostra pronto all' atto di incrudire vieppiù contro il suo corpo già logoro e macero dai sostenuti patimenti (2). In questo lavoro Lorenzo mostrò la sapiente intenzione di togliersi dalle pastoje introdotte dai Mantegneschi di valersi di non naturali concetti, e di usare di molti accessorii che distraggono dal principale soggetto. Ma non riuscì compiutamente a tal fine essendo che per evitare il falso grandioso e l' idealismo erudito si valse della sola imitazione del vero alla quale troppo servilmente attenendosi pel timore di cadere nel difetto che voleva sfuggire, non impresse nel quadro neppure quelle ideali bellezze che sono suggerite dalla spiritualità del pensiero. Forse dal modo stesso servile con cui intese senza scelta a copiare la natura derivò pure che eseguendo il dipinto fece alcune parti segnate con contorni un po' secchi, altre con morbidezza, pieghe rotonde e poco intelligenti nei panni, la testa del Santo molto ampia nel cranio e sopracaricata di barba, ed ogni cosa condusse con eguale pazienza e con gli stessi minuziosi dettagli. Questo lavoro pertanto non solo pei difetti ma anco pei pregi che abbiamo notati crediamo di dover ritenere come un' opera incompiuta fatta dal Leonbruno nei giovanili suoi anni, promettitrice però ottimi frutti, perchè in esso traluceno alcune emanazioni di sensi ispirati da fede sincera, e gl' indizii di volontà ferma di avviare l' arte a sani e nobili principii.

Ora sono molti anni esaminando noi le pitture rimaste entro la chiesa ed il monastero di *Gradaro* già prima ridotti ad usi profani, una ne vedemmo eseguita sopra muro a metà della scala per cui si saliva al convento, nel fondo della quale sopra un cartello leggevasi PHŒ . . . Più tardi allora che fummo per rilevare il disegno di quella pittura (disegno dato all' intaglio alla tavola 47.ª) non solamente ci apparvero in isconci modi lordate le Sante figure che sopra erano rappresentate, ma ancora cancellate del tutto le lettere iniziali del nome che n' erano apparse dapprima. Nulla meno per quanto fu da noi stessi veduto e per quanto verremo accennando sembraci ragionevole il credere che quel lavoro sia stato operato da Febus artefice concittadino già ricordato da Pasquale Coddè così; » Febus pittore fu discepolo di Lorenzo Costa il vecchio. Egli viveva e lavorava in Mantova del 1528; ma di lui non sonosi potute raccogliere maggiori notizie. » (3) Il modo con cui fu eseguito l' affresco affatto conforme a quello impiegato dal Costa, e l' epoca in cui fu condotto, che ce la addita l' argomento dipintovi, bene confermano che quel lavoro potesse essere stato operato dal Febus. Qui, giusta il costume degli antichi pittori Italiani mossi da riverenza e da fede, Nostra Donna coronata dagli Angeli si mostra in tutta la maestà di regina seduta in trono, tenendo sulle proprie ginocchia un bello, vezzosissimo bambino, il Figlio Divino, che amorevolmente guardando benedice ad un frate dell'ordine Monte Olivetano. Scrisse il Donesmondi (4) che: » il ritratto al naturale del padre Girolamo Mont' Olivetano si vede a » mezza scala del convento di Gradaro, inginocchiato avanti alla gloriosissima madre di Dio, con S. Girolamo dall' altro lato, di cui egli fu molto divoto. » Perciò la pittura non potè essere ese-

(1) — Nel secondo Volume daremo trascritti diversi documenti ed aggiungeremo alcune notizie di questo pittore che non furono conosciute dal Prandi.

(2) — Il quadro è alto centim. 78, largo cent. 59, eseguito con colori ad olio, e di questo non ne diamo il disegno essendo già stato pubblicato dal Prandi nel libro sopra citato.

(3) — Questo pittore è ancora nominato nel Necrologio di Mantova così: 20 *zenaro* 1528. *Camilla fiola de Febus depentor morta in contrata bove de fevera, de età anni cinque.*

(4) — Opera cit. al lib. VII, della Parte II, a pag. 143.

guita se non presso all'anno 1526 in cui avvenne la morte di frate Girolamo priore di quel monasterio e detto uomo *di perfetione et eccellenza nella via del Signore.* Oh quanta è la fiducia religiosa che apparisce nel monaco genuflesso ed orante, confortato dalla protezione del precursore Giovanni, che gli sta presso, e dalla vista del Santo, a cui tenne sempre speciale devozione! Nella semplicità di quegli atti, nello sguardo fisso al Divino, nella semiaperta bocca su cui pare che posi l'ultima parola di calda preghiera interrotta dalla benedizione celeste, rivelasi la manifestazione di un sublime pensiero ed un soffio di vita che emana da fede vivissima. Rispetto alle forme, l'insieme grandioso, il disegno corretto, la larghezza nei panni e la economia degli accessorii bene ci mostrano i progressi che erano stati procurati alla pittura se non dall'esempio almeno dai precetti del Costa; quanto al morale ci pare che questo lavoro segni l'estremo limite, a cui l'arte fra tanti ostacoli aveva potuto salire in Mantova dopo la morte di Andrea Mantegna e fino all'epoca in cui era venuto Giulio Romano.

Queste due ultime opere state da noi accennate provano pertanto, che qui, come in altri luoghi d'Italia, la pittura mistica fu compresa ed ancora tardi vi fu mantenuta, e che non tutti gli artefici si diedero ciecamente a seguitare il viziato sistema di fare l'idea serva alle forme ma che anzi furonvi uomini di fede sincera, i quali ritrassero gli affetti e camminando franchi sulla via, per la quale l'Angelico, il Perugino ed altri pervennero a gloria alta, vera e durabile. Perlocchè sono a tenersi in gran pregio le prove offerte dai pochi i quali dalla protezione corrompitrice dei principi e dagli esempii del Costa, fattosi pur egli corrotto, non contrassero tristi abitudini, ed i quali anzi non lusingati da falso, indecoroso bene con animo fermo incontrarono sventure, piuttostochè sozzarsi nelle brutture immorali. Così pensiamo che Leonbruno geloso della propria dignità ed indipendenza abbandonasse sdegnoso la patria, lamentando le condizioni e i tempi avversi alle virtù ed ai sensi generosi dell'artefice: così crediamo che Febus, anzichè declinare da principii magnanimi e servire ai Gonzaga (1), abbia amato meglio l'oscurità di un chiostro, per poter coll'arte rivelare liberamente e sinceramente le sublimi ispirazioni di fede di cui era compresa la sua anima. Se dalle mire ambiziose dei principi, dai vizii della corte e dai modi adulatori della scuola, questi due eletti per ingegno, e generosi per cuore hanno potuto mantenersi in tutta la interezza di loro coscienza; (ciò ammettiamo almeno per quanto ci è restato a vedere dalle opere degli artisti dei tempi di cui parliamo) la smodata brama però di Federico di primeggiare tra i principi e la bassa servilità dei cortigiani dippoi hanno svelta in Mantova fino dalla radice ogni speranza di bene nelle arti. Baldassare Castiglione infatti fu quegli che procurò un artefice educato alla corte lussureggiante di Leone dei Medici, già disposto a blandire le intemperanti voglie dei principi, e per tale modo fece che l'arte qui fosse condotta ad una degradazione tanto immorale che non si riebbe più mai (2). Dal che trarremo argomento a ripetere che la storia dell'arti vale la storia dei tempi e delle nazioni; e che coloro che vogliono scrivere degnamente delle arti Italiane non devono circoscriversi a parlare dei soli capi scuola, ma sibbene devono anche portare le loro osservazioni sulle opere di tutti gl'ingegni nazionali, perchè per tal modo potranno chiarire il progresso della pittura pei mutamenti procurativi individualmente da egregi artisti, i quali scostatisi dai dettati della scuola seguirono quelli del loro cuore e della loro mente.

(1) — Il Febus non si trova infatti nominato in alcuno dei *registri degli stipendiati* dai Gonzaga.

(2) — A chi notasse in questo nostro lavoro diversità di giudizii da quelli già esposti nella *Storia della vita e delle opere di Giulio Romano*, diciamo essere ciò derivato da nuovi studii per noi fatti, e dal convincimento che sorse in noi, che poco curandosi della materia, si debba riguardare nelle produzioni dell'arti al senso morale che in esse si accoglie.

CAPITOLO II.°

DELLA SCULTURA

Nel secondo periodo della nostra scultura d'altro non ci è fatto parlare se non del modo con cui fuvvi esercitata prima che Giulio Romano, Francesco Primaticio e Giovanni Battista Scultori riproducessero gli eroici concetti imitanti le statue Greche e Romane, quelle convenzioni manierate e quel classicismo imparati dai monumenti eretti assai prima che fosse abbracciata la religione Cristiana.

Dal poco rimastoci apparisce, e forse più chiaramente di quanto si è veduto nella pittura la influenza esercitatavi da Andrea Mantegna. Perlocchè come altrove abbiamo scritto (1) ora ripetiamo essere stata mancanza degli annotatori al Vasari (2) di non parlare della maniera con cui ebbe Andrea ad operare in scultura (il quale da loro stessi si disse aver *trattata la plastica*), ed ancora più di non aver ricercato quale potesse essere la influenza esercitatavi dallo stesso Mantegna. Perchè se anche avessero giudicato di nessun conto ciò che scrisse Gaetano Giordani (3) e quanto noi concordemente con lui (4), pure dovevano essere indotti a sospetto che Andrea fosse stato abilissimo nel lavorare di scultura da quanto scrissero Giulio Cesare Scaligero (5) e Giovanni Battista Spagnuoli. Sia pure che lo Spagnuoli peccasse *di sfrontatezza* dicendo il Mantegna *nel trattare il marmo emulatore di Lisippo, di Fidia, di Policleto* (6), non per ciò era naturale che costui dotto e sapiente, amico e, come vogliono alcuni, perfino discepolo al Mantegna, potesse attribuire lodi tanto magnifiche a chi fosse stato scultore imperito. Del resto ai tempi di cui ragioniamo gli artefici furono soliti ad applicarsi contemporaneamente ai varii rami dell'arti; e coloro che riuscivano più valorosi nei diversi esercizii erano prescelti dai principi a dirigere i negozii dell'arti, attribuendo loro tali poteri, pei quali tutti gli artisti dovevano essere soggetti alla loro volontà. Questo largo potere concesso ai capi-scuola esercitò anzi una viziata influenza sugli artefici loro soggetti, per cui nelle opere di questi appariscono quasi sempre le impronte di timida imitazione e di pedantesca scolastica servilità.

Scrisse già il Cicognara (7) che in qualche basso-rilievo operato da un incognito per la chiesa di San Protasio in Venezia: » alcune delle più grandi fra le figure ricordano i modi di Mantegna nell'atto che l'esecuzione dello scalpello richiamano alla mente la scuola di Donatello » ; ed egualmente parlando di Andrea Riccio da Padova notò che: » a molta ragione può tenersi per il Lisippo » dei bronzi Veneziani, e che ove non prese direttamente di mira l'antico si modellò sul fare del Mantegna. » Queste osservazioni di storico conscienzioso e sapiente, e più ancora le stesse opere

(1) — Si vegga nella *Gazzetta di Mantova* ai numeri 21, 23, 27, 37 e 38 dell'anno 1855.
(2) — Nell'opera citata.
(3) — *Cenni intorno a dodici medaglie operate da Sperandio Mantovano. Bologna.* 1841.
(4) — Nella *Gazzetta di Mantova*, al numero 21 dell'anno 1842.
(5) — *Epitaph. Andreæ Mantegnæ pictoris et plastæ. Lugduni.* 1696.
(6) — Così gli stessi annotatori al Vasari.
(7) — Op. cit. Tomo VII, a pag. 116.

che furono da lui ricordate danno gli indizii che il Mantegna avesse influito sulla scultura Veneziana fino da quando viveva in patria. Venuto poi in Mantova e fondatavi una scuola propria e speciale pare che gli scultori da lui educati studiassero pure le opere di altri maestri non solamente per apprendere *la esecuzione dello scalpello,* ma ancora per introdurvi (come fecero nei loro lavori alcune modificazioni nelle forme e nei modi imparati dal medesimo Andrea. E tra queste opere tolte a modello dai Mantovani era naturale che fossero scelte quelle della scuola di Venezia, giacchè la maniera di questa era, come abbiamo detto, molto conforme agli insegnamenti dati da Andrea Mantegna e che soprattutto imitassero quelle del Donatello essendo costui già venuto in fama di molto valoroso scultore. Infatti, come fu scritto dal Cicognara: » essere la gentilezza una » delle prerogative più caratteristiche di Donatello ogni qual volta si osserva avere egli cercato » d'introdurre bambini per decorare pergami e altari, » così anche in Mantova e pressochè in tutti i lavori allora scolpiti si veggono introdotti bambini, quasichè gli scultori in ciò facendo confidassero la buona riuscita delle loro intraprese. Gli avanzi poi che ci restano di alcuni lavori scolpiti, dei quali ora parleremo, ci porgono sicura prova che il Mantegna ha qui fondata una scuola, dalla quale sono usciti artefici valenti; e due illustri poeti Mantovani suoi contemporanei Giovanni Battista Spagnuoli (1) e Teofilo Folengo (2) ci danno argomento per credere ch'egli stesso sia stato pratico operatore di scultura.

Tre bassi-rilievi intagliati nel tufo si veggono tuttodì ornare la loggia esteriore della chiesa di San Sebastiano. Noi diamo disegnato (alla tavola 48.ª) quello che trovasi nel mezzo, tralasciando gli altri siccome in questi sono ripetuti gli stessi bambini che veggonsi scolpiti nel primo. In questo basso-rilievo sono rappresentati quattro bambini che sorreggono lo stemma dei signori Gonzaga. L'artefice non espresse e non poteva dare in quest'opera alcun concetto o sentimento morale; poteva però ed avrebbe dovuto condurla in modo da non offendere alla santità del luogo a cui era destinata, mentre invece dimenticò egli ogni riguardo col mettere nell'esterno di un tempio figure del tutto nude ed atteggiate da presentarle all'occhio del riguardante così, che, se temprato appena a sensi di pudore, ne resti turbato nella sua delicatezza. E certamente altri Italiani che precedettero e vissero dappresso al Mantegna, anche nel scolpire i bambini, usarono di molta modestia per non offendere il pudore dei riguardanti. Del che ne mostrarono gli esempii il Ghiberti nella chiesa di Santa Maria del Fiore, il Majano nel sepolcro di Leonardo Aretino, Mino da Fiesole in quello di Ugo a Firenze, Simone Fiorentino sopra la bara del Tartagni in Bologna, il Leopardi sull'altra del Vendramin in Venezia, ed infine Donatello, già ricordato, nelle porte della chiesa di Sant'Antonio in Padova. Nei bambini scolpiti, di cui parliamo, apparisce un'azione virile piuttostochè fanciullesca, ed un fare tra il vero e l'antico; i quali modi conformi alla maniera dei Mantegneschi si rilevano non solo in questi bambini. ma ancora in altri che pure in Mantova si veggono disegnati e scolpiti. (3)

Il Valery (4) dopo avere ricordato che la chiesa di San Sebastiano era stata architettata da

(1) — Nel libro I. *Sylvarum* ad fol. CLXVI. *Parisiis*, 1513 scrisse: *In Andream Mantineam.*

. . . . Quod signa Myronis
Lysippique vides! Quid te spirantia tardant
Marmorea Praxitelis statuæque Euphranonis! omne
Phidiarum superatur ebur: Polyatetica virtus
Ardet: et Andreæ perdit collata decorem.

(2) — *Opus. macaronicum, Amstelodami,* 1768, al Tom. II. a pag. 18, ove il Folengo parlando del Mantegna scrisse
Qui fuerit rerum pictor vel sculptor earum
Nescio, sed forsan magnus fuit auctor Apelles,
Cujus progenie noster Mantinea venit.

(3) — Così se ne veggono lavorati di terra nel fregio esteriore della casa che fu posseduta dai Conti Facchini. posta nella *contrada di San Domenico*, e segnata del civico N.° 2253

(4) — *Voyages historiques et litteraires en Italie. Bruxelles,* 1835. a pag. 253.

Leon Battista Alberti scrisse: » Les bas reliefs de la loggia représentant des genies qui soutien-
» nent les armes des Gonzagues, prouvant que ce grand architecte doué de génies si divers, était
» encore habile sculpteur » ma non addusse alcuna prova a dar fede a questa notizia. Nè crediamo che l'aver scritto il Landini (1): » restare nelle mani nostre comendatissime opere di pen-
» nello, di scalpello, di bullino e di geto da lui facte » (cioè dall'Alberti) basti a provare ch'egli fosse stato valente scultore e che per ciò fosse chiamato a lavorare ancora di scultura fuori di patria. Nè il d'Agincourt, nè il Cicognara ricordarono l'Alberti fra gli scultori, nè altri, per quanto sappiamo, accennarono lavori da lui eseguiti o descrissero la maniera da lui usata in iscolpire, dal che solo si avrebbe potuto trar argomento a negare che i bassi-rilievi che sono a San Sebastiano siano stati operati, come crediamo per le ragioni addotte, dai discepoli di Andrea Mantegna.

Tre pezzi di marmo carrarese intagliati a basso-rilievo, (se ne vegga il disegno alla tavola 49.ª) che insieme collegati servirono ad ornare qualche monumento eretto ai Gonzaga, si trovano già da tempo custoditi nel palazzo della Accademia Virgiliana in Mantova, senza però che sia rimasta memoria del luogo da cui sono pervenuti. Nel più lungo di quei pezzi di marmo (2) sono rappresentati quattro bambini, sorretti due sull'ali, poggianti gli altri sul piano e che tutti sostengono lo stemma dei Gonzaga attorniato da corona intrecciata di quercia e d'ulivo. Questa composizione, di cui si trovano esempii negli antichi marmi di Grecia, fu espressa con figure disegnate con semplicità condotte con assai morbidezza e con imitazione del vero molto lodevole. In ciascuno dei marmi che furono posti ai lati di quello più lungo già accennato sono ritratti di profilo con naturalezza ammirabile due teste, una d'uomo coperta da cimiero ed una di donna, e tutte ornate con acconciature bizzarre simili a quelle che si veggono in alcuni disegni posti in istampa dal Novelli stati giudicati di invenzione di Andrea Mantegna. Se riflettasi che lo stemma qui scolpito è stato concesso nel 1438 dall'Imperatore Sigismondo ai Gonzaga, ma che questi non lo hanno adoperato che molto più tardi di tale epoca, e se pongasi mente al modo con cui furono condotte le sculture di cui parliamo, si dovrà argomentare che queste siano state fatte sull'ultimo scorcio del secolo decimo quinto a rappresentare personaggi della famiglia Gonzaga contemporanei allo scultore che le ha eseguite. Questa nostra opinione viene confermata da quanto ci è stato comunicato da reputati scrittori, le di cui notizie valgano anche a spiegare quali individui rappresentino le figure che abbiamo esaminate.

Avendo letto sulla acconciatura del capo di una delle donne scolpitavi la parola ΑΜѠΜΟC, della significazione di questa abbiamo richiesto il chiarissimo Emmanuele Cicogna (3), il quale ci disse leggersi dall'illustre grecista Giovanni Veludo ἄμωμος *Amomos* cioè *immaculata*. Fra i diversi *motti* stati impiegati e spesso ripetuti nei monumenti dai Gonzaga non avendo in Mantova trovato esempio di questo, ed avuto indizio da alcune tradizioni che la scultura di cui ragioniamo fosse stata anticamente allogata nel palazzo Marchionale di Revere, ci siamo vòlti al signor Luciano Sissa studioso di quelle patrie memorie per avere notizie dell'uso fattovi colà di quel *motto* o parola. Il Sissa infatti al 20 di novembre del 1855 ci riferiva che: » Nel palazzo Marchionale
» di Revere esistono gli stipiti delle porte d'ingresso su cui sono gli emblemi della famiglia col
» cane, il dosso di montagna ed il motto greco che ella mi riporta scritto in lettere majuscole,
» le quali anch'io coi dotti signori Veludo e Cicogna traduco *immaculata*. Avverto che lo stesso
» vocabolo trovo ripetuto nei marmi che decoravano la cappella Gonzaga nel palazzo di Revere
» e ripetuto in mezzo a tondi fregiato e scritto con caratteri evidentemente più moderni di quelli
» degli stipiti delle porte, che certamente riferisconsi all'epoca della fondazione del palazzo per

(1) — Nella Apologia dei Fiorentini premessa al Commento sopra Dante.

(2) — Il pezzo di maggiori dimensioni è lungo metro 1, centimetri 14; ed alto cent. 34; ognuno degli altri minori alto centimetri 34, e largo centim. 33.

(3) — A questo dotto illustratore delle *Iscrizioni Veneziane* vogliamo pubblicamente qui attestare la gratitudine nostra dell'esserci stato sempre cortese di notizie e di consigli; onde l'ingegno di lui vieppiù splende accoppiato a gentilezza di animo.

» opera di Lodovico Gonzaga. (1) Nello stesso palazzo eravi un bel *camino* di pietra arenaria,
» opera di egregia fattura, ora in frantumi, di cui eccole un cenno. Il marmo ha dimensioni co-
» lossali, dopo una cornice vaghissima porta nel fregio due bellissimi putti nudi e col corpo e
» colle mani orizzontalmente protesi ad uno stemma, che non è la solita arma delle quattro aquile,
» ma un monte a cono, dirupato e con alla base una fascia e suvvi il motto greco ΑΜΩΜΟϹ. (2) La
» scultura dei putti è a quasi tutto rilievo, di ottimo gusto gli ornamenti, e parmi opera della
» metà del secolo decimo quinto, o poco più. (3) In proposito del vocabolo ἄμωμος ardisco rife-
» rirle la mia opinione. Io credo che questo motto e per la sua significazione e per la peregrinità
» del vocabolo sia stato assunto come divisa dalla principessa Margherita di Baviera, lorquando
» nel 1463 venne in Mantova sposa a Federico primogenito del marchese Lodovico. Ella difatti.
» la Bavarese (forse per calunnia o malevolenza di altre case principesche Italiane invidiose
» ch'ella straniera s'imparentasse con principe Italiano) videsi rifiutata dall'uomo che le
» era stato destinato; e non fu che dopo le vicende o le avventure di Federico per l'Italia
» esulante, che questo matrimonio ebbe effetto nel 1463. La verità avrà fatto conoscere a Fede-
» rico il torto che si aveva di calunniare la sua sposa, ed in ricordanza di quest'avventura tutta
» famigliare e ristretta ai due principi; nel palazzo di Revere soggiorno dei due sposi nell'anno
» 1464 durante la peste di Mantova e Ferrara, hanno fatto mettere nelle loro armi, nel pronao
» del palazzo e della cappella, sui camini e fin anche nel mobiliare di casa quel monticello roc-
» cioso ed il motto ἄμωμος che ricorda la fermezza della virtù inconcussa di Margherita a petto
» alle torbide invidie dei tempi. » Tutto questo che a noi fu scritto da altri abbiamo voluto ri-
ferire perchè non solo ci reca notizie ignote ed interessanti alla storia delle arti del nostro paese,
ma ancora perchè serve a degnamente illustrare il marmo di cui noi abbiamo dato il disegno.
Dal che anzi ragionevolmente può indursi che questa scultura fosse stata eseguita nel palazzo
Marchionale od in altro luogo di Revere, e che le figure sopra ritrattevi (fatto anche calcolo della
somiglianza di queste con altre coniate sopra medaglie) rappresentino Lodovico Gonzaga colla
moglie Barbara di Brandemburgo (poste a diritta) e Federico con Margherita da Baviera, il
primo figliuolo, la seconda nuora allo stesso Lodovico Gonzaga.

Scampati attaverso le tristi vicissitudini a cui fu assoggettata la nostra città pur oggi rimasero due busti modellati di terra, i quali pel modo intelligente e finito con cui sono operati tengono in sè un pregio superiore ad altre sculture ricordate fin qui. Il primo rappresenta Francesco Gonzaga (di cui è dato il disegno alla tavola 50.ª fig. 2.ª) all'età nella quale il Mantegna lo dipinse nel quadro che fu entro la chiesa *della Vittoria*, e qui vi è effigiato con aspetto molto animato e quasi accenni a dare un comando di guerra. Ricchissima è l'armatura di cui è ornato quel busto, nella quale l'artefice con alcune allusioni scolpitevi intese ricordare le virtù di quel principe. Nel mezzo infatti di questa armatura si vede il crogiuolo, impresa assunta dallo stesso Marchese, ed un'aquila che poggiandosi sopra un fascio di armi, spiega le ale stringendo nel rostro un anello; vi è nel lato diritto il caduceo; nel sinistro la testa di Medusa e quivi al disotto la bella figura di un soldato (se ne vegga il disegno alla tavola 50.ª figura 3.ª) che, atteggiando la destra pronta a combattere, sorregge coll'altra mano un tempio su cui è scritto IANI TEMPLUM. Queste cose tutte quantunque pecchino alquanto di secco, furono condotte con finitezza

(1) — Lo Schivenoglia cronista contemporaneo ricorda all'anno 1449 che: *fo principiato el muro che và dicto el Pò al chastello de Revero*; il quale muro cingeva tutto all'intorno il palazzo del marchese Lodovico: ed anche adesso si trovano gli avanzi del detto muro nello scavare il terreno circostante.

(2) — Nel rovescio di una medaglia è effigiato Federico marchese quinto di Mantova con un monte su cui è scritto FIDES; la quale impresa fu forse assunta ad imitazione di quella da prima scolpita in Revere, tanto bene la parola *fides* si collega coll'altra *immaculata*.

(3) — Tutto questo qui ricordato serve ad indizio che i discepoli del Mantegna ebbero anche in Revere large campo per esercitarvi l'opera loro in scultura.

ammirabile e con corretto disegno. Questo busto fu posseduto da Pasquale Coddè segretario dell'Accademia Virgiliana. Ed egli lo tenne sempre come opera di Andrea Mantegna: dippoi il Dottore Luigi suo figlio generosamente offerivalo alla Biblioteca pubblica, presso la quale tuttodì si alloga. Nel medesimo luogo è serbato ancora un altro busto stato modellato di terra a figurarvi Teofilo Folengo, il quale in ogni parte è condotto con tanta naturalezza che non pare scolpito ma vero. Tiene semichiusa la bocca per cui sembra appena respiri, ha gli occhi fissi riguardanti in alto, e tutta la fisonomia è atteggiata con tale espressione, per cui l'artefice colla creta seppe tradurre e rappresentare un profondo pensiero nel quale è assorta la mente dell'illustre poeta Mantovano. Osservando a questo lavoro ci sovvennero le parole scritte dagli annotatori al Vasari (1): » V'ha nei ritratti del Mantegna una verità ed una scienza maravigliosa; » e vieppiù ci siamo fatti persuasi che indubbiamente si possa attribuirlo ad artefice educato dai precetti del detto maestro.

Di altri tre busti ora ci cade parlare, nei quali non solamente apparisce la influenza esercitatavi dalle dottrine di Andrea Mantegna, ma ancora il molto progresso operatosi dalla scultura in Mantova. Questi tre busti furono fatti eseguire dal medico Fiera per ornare l'arco di una delle porte per le quali anticamente si entrava nella città; la porta che accenniamo era collocata tra la casa del medesimo Fiera e la chiesa dedicata a San Francesco. All'anno 1514 interiormente al detto arco fu posto nel mezzo la immagine scolpita di Francesco Gonzaga, ed ai lati quelle di Virgilio e di Battista Spagnuoli ambedue coronate d'alloro (2). Sotto le basi dei busti fu scritto:

ARGVMENTVM VTRIQVE INGENS SI SECLA COISSENT.

Lo stesso Francesco Gonzaga, che allora teneva il dominio di Mantova tanto ebbe gradito quel gentile pensiero che volle pubblicamente attestare *la condegna sua consideratione a quella laudabil opera nuovamente fatta per el spectabile et excellente doctore dell'arte et medicina magistro Baptista della Fiera* (3), e proibire a chiunque *de qual conditione, grado et dignità se voglia de guastare parte o tutto de esso ornamento fatto nel sopradetto arco sotto pena della disgratia de Soa Excellentia.* (4) All'anno 1832 atterrato il detto arco per dar luogo al castello edificato lì presso, i tre busti ne furono levati ed al 1857 trasportati ad arricchire il patrio Museo, dove lavati dalle lordure che li ricopriva più chiaramente si venne a rilevare il valore dell'artefice che li aveva eseguiti. Così nel Gonzaga, scolpito assai bene, apparisce il carattere del valoroso guerriero che vinse i Francesi presso le rive del Taro, e nelle immagini di Virgilio e dello Spagnuoli (5) quello dei due poeti concittadini. Quanto al concetto inventivo ed estetico di questi busti ripeteremo ciò che abbiamo detto poco avanti di altri, ma non così però rispetto alla materia. Qui infatti il magistero dell'arte si mostra più alto e sublime per somma castigatezza nel disegnare e per intelligente pratica nel modellare non solo, ma anche per la felice riuscita dell'avere vinte le gravi difficoltà che presentavano all'artefice i maestosi monumenti architettonici, i quali per trovarsi molto prossimi all'opera potevano colla loro grandezza farla parere meschina. Ma l'arduo tema diciamo fu nobilmente ed assai bene sciolto dallo scultore coll'impiegare forme grandiose e larghe masse collegate insieme con sapiente armonia; col contrapporre i dettagli un po' secchi di panni e di ornamenti alla semplicità dei concetti; col lavorare la creta nelle parti accessorie con tocco maestrevole e franco, nelle altre di maggiore importanza con finitezza paziente; ed infine, e

(1) — Op. cit. vol. V. a pag. 234.

(2) Forse perciò da questo busto il Lancetti prese argomento a ricordare Battista Spagnuoli fra i *poeti Laureati* (*Milano* 1839).

(3) Errò il Donesmondi il quale scrisse essere questi busti stati operati *per ordine di Federico Gonzaga*, come errò dicendoli scolpiti *di marmo* mentre lo furono di terra.

(4) Decreto scritto al 23 di giugno del 1514 che sarà da noi riferito nel vol. secondo

(5) Il busto di Francesco Gonzaga è alto centimetri 89; quello di Virgilio cent. 78; e l'altro dello Spagnuoli cent. 74.

ciò che più monta, coll'imprimere dovunque una vita animata, valendosi dell'imitazione del vero. Lo che precipuamente apparisce nelle teste del Gonzaga e dello Spagnuoli siccome di queste fu dato all'artefice di avere a non fallace modello la viva natura. Quindi perchè tali lavori offrono prove sicure del progresso esercitatosi dalla nostra scultura, e perchè non si trovano altri esempii all'epoca in cui questi furono operati, crediamo che essi racchiudano in sè un grave interesse tanto rispetto alla storia delle arti di Mantova, quanto a quella delle arti Italiane.

Alle opere riferite delle quali furono ignoti gli autori aggiungiamo le poche pervenuteci colla notizia di questi, i quali soprattutto si resero distinti nei lavori di cesello e di conio. Primo è Sperandio Mantovano il quale, riportandoci alla opinione del Litta (1), abbiamo altra volta dichiarato (2) appartenere alla famiglia Meglioli. Intorno a che facciamo anche osservare che se il Cicognara ed il Zanni non mostrarono di sapere tale notizia, ciò fu perchè non conobbero essi le medaglie su cui lo scultore segnò *Meliolus*, ed è ciò tanto vero che nelle loro storie non hanno fatta parola alcuna su tali medaglie. Oltrechè se si avverta che le medaglie segnate col nome *Meliolus*, e quelle che portano l'altro di *Sperandeus* sono tutte composte, disegnate e scolpite collo stesso stile e colla stessa maniera, ne conseguita ovvia la induzione che l'artefice delle une e delle altre sia stato lo stesso, e tanto più devesi venire a tale conclusione, giacchè non si conosce nessuna medaglia, nella quale si trovino insieme incisi i due nomi *Meliolus* e *Sperandeus*.

È tradizione costante che il busto scolpito di bronzo rappresentante Andrea Mantegna (di cui è dato il disegno alla tavola 52.ª) collocato entro la chiesa di Sant'Andrea, ove tuttora si trova, sia stato lavoro del Sperandio. È vero che lo Scardeone asseriva, opponendosi apertamente a questa opinione, che lo stesso Mantegna avesse scolpito questo ritratto, non adducendo però alcuna prova, alcun documento a sostegno della sua proposizione. Niuna attendibilità perciò possiamo noi dare a tale asserzione, la quale anche non trova appoggio negli storici contemporanei, i quali non hanno fatto cenno di sorta su tale fatto come non ne ha fatta parola Giorgio Vasari: noi anzi la dobbiamo avere assolutamente falsa se ricorderemo che l'Amadei cronista Mantovano scrisse che al Mantegna entro la chiesa di Sant'Andrea; » fece il Marchese erigere un busto di » bronzo colla testa cinta d'alloro, ed invece delle due pupille degl'occhi vi fece incastrare due » diamanti » E qui gioverà forse anche il far notare che se il Mantegna avesse voluto vivente preparare a sè il sepolcro, non lo avrebbe certamente taciuto nei testamenti che scrisse al 1504 e di nuovo poco prima di morire al 1506, nei quali invece si legge: » Cadaver suum deponi jussit in Ecclesia Sancti Andreæ de Mantua ante capellam in ea constructam fundatam sub titulo » Sancti Joannis Baptistæ et ibidem effodi jussit sepulcrum et lapide marmoreo cooperiri cum » nomine et cognomine ipsius testatoris cœlando et interim cadaver ipsum deponi voluit *in uno* » *deposito* more patrio infrascriptorum hæredum *fabricando ed ornando.* » Da queste disposizioni risulta chiaramente, che il Mantegna lasciando ai posteri l'obbligo *di ornare* il suo *deposito giusta il costume del paese* non ingiungeva loro per ciò fare modo speciale, non accennando tampoco al suo ritratto; e perciò il monumento erettogli deve essere stato fatto dopo la di lui morte o dai suoi figli, o dal Gonzaga, come disse l'Amadei. Per le cose fin qui discorse noi riteniamo consentanea al vero la tradizione costante che il busto del Mantegna sia stato scolpito dallo Sperandio. ed assentiamo volontieri alla sentenza degl'illustratori dei *monumenti trascelti in Mantova* (3) che: » » la comparsa di Sperandio nelle pagine dell'illustre Cicognara contenere non dovevasi tra i fa- » tori di medaglie. » Se poi ricorderemo che l'Oretti narrava che il monumento eretto in Bologna ad Alessandro quinto fu invenzione dello Sperandio, e se rammenteremo le parole del Giordani (4) che: » l'ornamento con gentilizio stemma sostenuto da puttini, con un busto di terra cotta.

(1) — *Delle illustri famiglie Italiane*, ove parla dei Gonzaga.
(2) — Nella *Gazzetta di Mantova* al N.° 21 dell'anno 1842.
(3) — *Mantova*. 1827, a pag. 8.
(4) — Op. cit. a pag. 4.

» colla effigie del celebre giureconsulto Nicolò Sanuti, si ha per iscultura operata dallo Sperandio, » il quale fu scultore ad alto rilievo ed in diverse materie » ; noi pensiamo che la nostra opinione non possa revocarsi minimamente in dubbio, e tanto più che le opere state eseguite in Bologna mostrano appunto modi e maniere conformi a quelle con cui fu in Mantova modellato con verità e sapienza, fuso e cesellato con intelligente finitezza il busto di Andrea Mantegna.

Nato Sperandio Meglioli circa all'anno 1448, e datosi ancora giovinetto a disegnare si acconciò alla scuola del Mantegna fioritissima allora di allievi che vi concorrevano pure da luoghi lontani. Avendo Andrea sugli antichi marmi scolpiti basate le regole di disegnare e di comporre e su tali norme dettando i suoi precetti, ne veniva che questi fossero più facilmente intesi da coloro fra' suoi scolari che si educavano alla scultura, onde il Meglioli d'ingegno svegliato ben presto emerse nell'arte. Salito quindi in fama di eccellentissimo nel coniare medaglie, ed essendo *questa maniera di lavori allora tenuta a diffondersi egualmente per tutta l'Italia* (1), Sperandio da ciò ne trasse molte e propizie occasioni di operare. I Gonzaga infatti, i Bentivoglio, i Montefeltro, i dalla Rovere e da Correggio, gli Sforza e gli Estensi tutti gli ricercarono lavori. E questi ultimi lo tennero alla loro corte per molti anni ed anzi finchè moriva, essendo stato sepolto in Ferrara nella chiesa di Santo Andrea.

Nel ricordare un artefice concittadino, il quale segnò in Italia un'epoca distinta per la somma valentia nello scolpire medaglie, pare che non sia cosa vana o superflua lo indicare quelle che furono da lui operate e da noi conosciute, cioè di

1. — Andrea Bentivoglio.
2. — Antonio Galeazzo Bentivoglio.
3. }
4. } Tre diverse figuranti Giovanni secondo Bentivoglio.
5. }
6. — Floriano Dolfi.
7. — Catalano Casali.
8. — Carlo Grati.
9. — Virgilio Malvezzi.
10. — Galeazzo Marescotti.
11. — Guido Pepoli.
12. — Nicolò Sanuti.
13. — Sigismondo da Este.
14. — Ercole da Este.
15. — Bono Pietro Avogario.
16. — Casario, frate da Ferrara.
17. — Bartolomeo Pendalea, o Pendaglia.
18. — Prisciano Grammatico.
19. — Il cardinale Francesco Gonzaga.
20. — Lodovico Gonzaga. In questa si segnò; ***Meliolus sacravit.***
21. — Francesco Sforza.
22. — Camilla Sforza d'Aragona.
23. — Federico da Montefeltro.
24. — Lo stesso.
25. — Giuliano dalla Rovere, cardinale.
26. — Nicolò da Correggio.
27. — Galeotto Manfredi.
28. — Giovanni Orsini-Manfredini.

(1) — Cicognara. Op. cit.

29. — Carlo Guerrini.
30. — Agostino Barberigo, doge di Venezia.
31. — Andrea Barbazzo.
32. — Alessandro Tartagni.
33. — Antonio Sarzanella dei Manfredi.
34. — Lodovico Carbone.
35. — Antonio Vinciguerra
36. — Marino Carracciolo.
37. — Cornelio Bentivoglio.
38. — Ercole Bentivoglio.
39. — Ginevra Sforza.
40. — Gian-Antonio Gozzardini

(37–40) attribuite per buone ragioni allo Sperandio.

41. — Francesco Gonzaga, figlio di Federico terzo Marchese di Mantova.
42. — Sigismondo Gonzaga, cardinale.
43. — Maddalena Gonzaga. In questa è scritto: *Meliolus dicat.*

Tra queste medaglie trascegliamo a parlare e a dare il disegno di quattro, perchè queste non solo hanno relazione più stretta colle cose del nostro paese, ma ancora perchè essendovi scritto in alcune *Sperandio* in altre *Meliolo* si possa dal confronto fra loro argomentare se o no meriti fede la opinione da noi già esposta, che siano tutte lavoro dello stesso artefice.

Nella prima (di cui è dato il disegno alla figura 1.ª della tavola 53.ª) è segnato l'anno 1475 e vi è scolpito in una parte il busto del marchese Lodovico Gonzaga, e nell'altra lo stesso pure effigiatovi a tutta figura, con vesti simili a quelle usate dagl'Imperatori Romani, seduto in trono ed in atto di accogliere due donne rappresentanti la Fede e Minerva. Pompeo Litta e Gaetano Giordani scrissero che questa medaglia fu coniata in memoria della consacrazione del tempio di Sant'Andrea architettato in Mantova dall'Alberti; lo che appoggiati alle storie contemporanee, noi crediamo un errore. Infatti da una lettera scritta da Lodovico Gonzaga al 2 di gennajo del 1472 apparisce avere egli incaricato il cardinale suo figlio di ottenere licenza dal papa ad atterrare la vecchia fabbrica: » per dar principio alla chiesa di Sant'Andrea, alla quale fabbrica abbiamo vòlto » il core sì per essere de necessitade che la viene a terra, si etiam per onor vostro e nostro e » de questa cittade, e speramo che in dui anni o tri se gli farà tal principio ». Lo Schivenoglia, che viveva a quel tempo notò poi che: » adì 16 de febraro 1472 foe comenzado a buttar zoso la » giesa de Sancto Andrea in Mantoa per volerla refare più bella, e questo principio foe facto de » denaro che era restato delli offerti che se fano a la Sanzione et foe extimato e dicto che per » fino a anni ventidoi non se comperia la dicta giesa »; lo che avvenne però molto più tardi (1). Perlocchè giudichiamo che la detta medaglia fosse stata coniata per riporla nelle fondamenta del tempio. Presenta questo lavoro molto felice e bella l'imitazione del vero nel ritratto di Lodovico, e quantunque l'insieme delle altre figure risenta alquanto di grossolano vi si scorge però il disegno molto castigato. Sennonchè nella invenzione avendo Sperandio tolto servilmente a modello gli antichi marmi di Grecia, ed usata erudizione mitologica per esprimere concetti cristiani, mostrò in quest'opera la mala influenza del capo-scuola.

La medaglia di cui abbiamo parlato, e quella che noi diamo in disegno (alla figura 2.ª della tavola 53.ª) sono così conformi nei modi con cui furono eseguite, che senza esitazione alcuna affermiamo che anche la seconda deve essere stata operata dal Meglioli, sebbene non porti inciso il nome dello scultore. Questa medaglia colla quale si alluse alla grave malattia che afflisse nel 1484 Francesco Gonzaga, ancor giovinetto, è stata condotta con tanta pratica e con tanta finitezza, per cui è a vedersi bellissima.

Nella terza medaglia (se ne vegga il disegno alla figura 3.ª della tavola 54.ª) è figurata la

(1) — Ciò verremo a dimostrare coi documenti che saranno riferiti nel secondo volume.

giovinetta Maddalena Gonzaga, quella che all'anno 1486 divenne moglie a Giovanni Sforza d'Arragona signore di Pesaro. In questa e nella prima delle medaglie già accennate si legge: *Meliolus sacravit e dicavit*, lo che non fu dallo Sperandio scritto in altri lavori statigli commessi dagli stessi Gonzaga, onde crediamo che queste due fossero state da lui eseguite fino da quando egli viveva in patria non per incarico avutone ma solo per accattarsi favore e protezione dai principi. Che se questa nostra opinione è fondata sul vero, come crediamo, si deve ritenere che queste due opere siano state condotte fra le prime dal Meglioli, il quale poi salito in grande fama e conosciuto pel nome proprio piuttostochè per quello di famiglia usò di quel solo, come fecero pur altri eccellentissimi artefici.

L'ultima medaglia fra quelle di cui ci siamo proposti di parlare e che diamo in disegno (alla figura 2.ª della tavola 54.ª) fu scolpita con disegno così corretto, con fare sì largo e grandioso, con artificio tanto maestrevole nel cesellare, che mostra apertamente che lo Sperandio, quando compiva tale opera aveva raggiunto nella pratica il sommo grado di perizia. Quivi da una parte è ritratto il cardinale Francesco Gonzaga, nell'altra sono figurati gli emblemi « per dinotare la vigilanza e » valor militare del cardinale a difesa della santa Chiesa nelle varie sue cariche di Vescovo, di » Legato e d'Arcivescovo, (1) » sotto ai quali emblemi è scritto: OPVS SPERANDEI.

Alle medaglie state da noi ricordate aggiungiamo disegnate altre due (alla figura 3.ª della tavola 53.ª, ed alla figura 1.ª della tavola 54.ª), una stata eseguita da Giovanni-Francesco Roberio o Roveri, l'altra da Bartolomeo Talpa ambidue artisti dimenticati dal Cicognara, i quali o cittadini o stipendiati dai Gonzaga certamente lavorarono in Mantova. Scrisse il Litta che la prima di queste medaglie fu coniata per celebrare la vittoria ottenuta al 1495 presso Fornovo da Francesco Gonzaga. Noi non possiamo assentire al giudizio di questo scrittore perchè vi si vede il Gonzaga raffigurato ancor giovane ed imberbe; mentre il Mantegna che trattò l'argomento di sì luminoso fatto, dipinse (entro la chiesa *della Vittoria*) Francesco Gonzaga nel vigore degli anni, di cui ne contava già ventinove, come egualmente lo scolpì il Talpa nell'altra medaglia che abbiamo data disegnata. Noi invece crediamo che il Roveri abbia inteso di rappresentare in questo lavoro lo stesso Francesco quando in età di diecennove anni andato a Venezia vinse in singolare tenzone Leone Riccio celebrato guerriero. Del quale trionfo avendo il Gonzaga menato gran vanto, come narrò il Possevino, può credersi che abbia voluto pur mantenerne memoria con opera scolpita in metallo. Nelle due medaglie, di cui è parola, si veggono minuziosi e meschini i concetti, dure le forme, scorretto il disegno, per cui non vi si potrebbe trovare merito di sorta, se non si dovesse concedere al Roveri ed al Talpa quello di molta pratica nel fondere metalli e nel lavorarli a cesello.

(1) — Così l'Amadei nella *Cronaca di Mantova* da lui manoscritta.

LIBRO TERZO

Dei pittori e scultori succeduti a Giulio Romano e di altri che operarono in Mantova fino alla estinzione della Accademia Virgiliana.

CAPITOLO I.°

DEI PITTORI

Dopo avere rilevato nelle produzioni del bello visibile l'impronta dello spirito del popolo nella sua religione, ne' suoi costumi, nei suoi desiderii; dopo avere riconosciute queste non curanti delle bellezze interiori, ricercatrici di superflua erudizione, studiose della materia, progredire nelle forme e scadere nei concetti; se volessimo ora continuare a discorrere di tutte le opere eseguite dai pittori educati da Giulio e da altri che vennero poi, avremmo a notarvi gli stessi vizii morali e peggiori difetti nel meccanismo dell'arte. Per le quali cose e per esserci prefissi nell'esporre queste notizie di riguardar nelle opere ai pregi della materia bensì, ma ancora più alla loro spiritualità, e per essere pervenuti col nostro racconto ad un'epoca a noi più vicina e per ciò meno oscura: noi ora parlando degli artefici vissuti dopo Giulio (1) e fino a tutto il secolo decimo ottavo, ricorderemo soltanto coloro che si elevarono in fama sopra gli altri o che per originalità di pensieri e di maniere esercitarono in Mantova qualche influenza nella pittura.

Fra questi il primo che ci si presenta degno di memoria è Ippolito Costa, il quale nato in Mantova al 1506 dopo avere studiata la pittura da Girolamo da Carpi, all'anno 1529 si pose agli stipendii dei marchesi Gonzaga con annua provvisione di lire 223, 05, ossiano franchi 57. 68. Non può revocarsi in dubbio che dovesse egli allora sottostare a Giulio Romano dittatore nelle arti e che ne dovesse imitare anche la maniera, mentre di ciò danno ampia prova le opere presso quel tempo da lui eseguite, e fra le altre quella in cui dipinse Gesù deposto da croce. (2) In questo quadro infatti appariscono ricercate movenze, forme imitanti l'antico, ombre colorite di opaco nericcio ed altri difetti proprii della scuola di Giulio. Pare però che a tale servilità il Costa si piegasse contro genio ed astrettovi solo dalla necessità, perchè all'anno 1538 toltosi dagli stipendiati del principe, si fece da solo ed aperse in patria una scuola originale, che venne presto frequentata da molti discepoli fra' quali dal cremonese Bernardo Campi. Il vero e corretto disegno, la molta armonia e morbidezza di tinte con cui il Costa ha dipinto entro la Cattedrale il martirio di Santa Agata (3) danno sicura prova dell'essersi egli interamente emancipato dai modi usati da Giulio, e perciò non dubitiamo di ritenere errato il giudizio del Lanzi: »

(1) — Non diremo di lavori eseguiti in Mantova da Giulio Romano, avendone già scritto a lungo nella *Storia della vita e delle opere* di questo artefice. Mantova 1838.

(2) Il quadro oggi si alloga entro la chiesa dedicata ai Santi Gervasio e Protasio, e da noi se ne diede disegno intagliato fra i *Monumenti Mantovani ecc.*

(3) — Il Vasari scrisse che Battista Bertani era stato l'inventore di questo dipinto.

» di essersi Ippolito in questo quadro avvicinato allo stile di Giulio Romano, più che in qualunque altra sua opera » Dal Necrologio di Mantova si accenna che *all'8 novembre* 1561. *Messer Hippolito Costa de la strata de unicorno morite de fibra et cattaro de età anni* 55. Fu molto stimato in patria ed Ippolito Capilupi scrisse in onore di lui ancora giovinetto il seguente epigramma: (1)

Ad Hippolitum Costam pictorem.

Quæ tibi, Costa, feram pro tali dono tabella
Quæ miré sensus oraque nostra refert?
Nam cum turpavit faciem mihi languida ruga
Et sparget canis alba senecta caput,
Tunc etiam tenera per te lanugine mentum
Signabit primo flore juventa mihi.
Cumque in perpetuum mors jam mea lumine noctem
Clauserit invita morte, superstes ero
Sic utinam celebrata meo tua carmina virtus
Vivat ab extincto clarior usque rogo.

Imitatore della maniera di Ippolito fu Luigi Costa suo nipote. Una di lui pittura, collocata nella Chiesa di Santa Barbara rappresentante Cristo che dà le chiavi del cielo a San Pietro, ci persuade che sia stato più timido dello zio nell'inventare ma più robusto nel colorire. Chi sopra gli altri di questa famiglia si elevò in fama a que' tempi di eccellentissimo artefice fu Lorenzo Costa che nato al 1537 nella prima gioventù apprese l'arte dai precetti di Giovanni Battista Bertani e dalle opere di Giulio Romano. Lorenzo condusse molti lavori in patria, nelle invenzioni dei quali appariscono classiche convenzioni vuote di affetto, e nel modo usatovi di disegnare quel manierato *accademico* pel quale l'arte allora fu ridotta a mestiere. Proferta poi al Costa propizia occasione d'andare a Roma, quivi si acconciò presso il Zuccheri, che, come scrisse il Vasari, gli diede incarico di colorire una stanza del palazzo di Belvedere entro cui al 1560 il papa voleva alloggiare Cosimo dei Medici. Più tardi ritornato egli in patria fece alcune opere, nelle quali innestò alla maniera imparata dal Pippi alcune grazie meschine insegnategli dal Zuccheri. Per le cose che abbiamo accennate è manifesto che Lorenzo Costa fu artefice non molto valente, quantunque abbia avuti moltissimi imitatori, e come dicemmo, sia stato tenuto in grande pregio ed abbia avuta bellissima fama e di modo che nel Necrologio di Mantova sia stata registrata la sua morte (accaduta al 27 novembre 1583) coll'annotazione che fu: *fra i pittori moderni famosissimo.* Furono ancora di questa stessa famiglia Matteo, Girolamo, Fermo, Francesco ed un altro Luigi, che tutti sono nominati pittori, ma dei quali non rimasero nè opere, nè notizie.

Discepoli di Lorenzo Costa sono il Facchetti, il Giacarollo, il Ghisi e l'Andreasi. Il primo nato da poveri genitori per trovare modo di vivere si diede a colorire ritratti, nel che poi riuscì tanto valente che andato a Roma giusta quanto scrisse l'Orlandi (2) » prevalse tanto ad ognuno nei ritratti che oscurò la gloria de' vivi colori di Scipione da Gaeta. Non vi fu principe o dama che » non volesse di sua mano l'effigie. » Alla virtù di costui diede pur lode il Baglioni (3) così: » » Dorieno lungo tempo durare in vita quegli uomini che vivendo con buona riputazione per le » loro qualità sono dagl'altri amati, fanno servigio volontieri a tutti, sono di affabile e piacevole » natura ed hanno alla virtù congiunto il costume. Di queste ottime qualità fu un pittor mantovano » il quale Pietro Facchetti chiamavasi. » ecc. Aiutato dalla fortuna crebbe assai di ricchezze e si diede a commerciare di stampe, delle quali ne diede fuori ancora alcune intagliate di sua mano: (4) e per tali occupazioni poco dippoi attese all'esercizio della pittura.

(1) — *Deliciæ poetarum Italorum*, alla parte prima a pag. 657.
(2) — *Abecedario pittorico. Napoli*, 1763 a pag. 367.
(3) — *Vite dei pittori, scultori, architetti* ecc *Napoli*. 1833.
(4) — Queste stampe furono da noi descritte nel nostro libro: *Di cinque valenti incisori Mantovani del secolo XVI. Mantova*. 1840, a pag. 60.

Del modo se non buono almeno originale di Giovanni Giacarollo rimangono prove nel quadro rappresentante il martirio di Santa Margherita posto nella chiesa di Santa Barbara. In questo lavoro si veggono acconciature così bizzarre, ceffi così rozzi e così feroci che presentano quasi i modi di Giulio Romano, ed il colorire vi si vede condotto per guisa, che sembra una vera imitazione del modo che usò il Brusasorci in quei quadri che dipinse in Mantova, allora che vi operava il Giacarollo.

Teodoro Ghisi nato all'anno 1636 si diede ad imitare la maniera che Lorenzo Costa suo maestro aveva imparata dal Zuccheri, la quale però per naturale ingegno e per studio riuscì in alcune parti a migliorare. Così nelle sue opere si scorge molta scienza anotomica, mentre vi si trova una grazia incantevole; ma a dire il vero questa non ha sempre il pregio di essere convenientemente accomodata alle figure rappresentate, le quali non rare volte peccano di troppa sveltezza, e sono colorite con tale vaghezza che lascia vedere un fare artificioso e lontano dalla vera imitazione della natura. Il Lanzi ed il Volta errarono dicendolo scolaro ed aiuto di Giulio, perchè quando il Pippi morì Teodoro contava di età appena otto anni. Morì al 1601 e quattro anni prima preparò il proprio sepolcro entro la chiesa dedicata a San Marco e su quello scrisse:

HOC SEPVLCRVM EST THEODORI
ET HAEREDIBVS DE GHISIIS.
ANNO MDLXVII.

Alcune sue composizioni sono state incise (1), tra le le quali quelle rappresentanti Angelica e Medoro, e Venere con Adone, intagliate molto bene da Giorgio Ghisi, pare a noi che dimostrino chiaramente quanta forza inventiva avesse Teodoro e con quanta felicità e castigatezza disegnasse le sue opere.

Il quarto fra i discepoli di Lorenzo Costa da noi nominati è Ippolito Andreasi, il quale per vezzo fu nominato *l'Andreasino*. Ebbe ingegno pronto e svegliato, e non parendogli buona la maniera imparata dal suo maestro, ben presto si fece a crearne una nuova modellata in gran parte sulle opere che erano state dipinte in Parma dal celebrato Francesco Mazzola. Riuscì pittore assai grazioso, castigato nel disegno, facile ed armonioso nel colorire; ma, per colpa del gusto corrotto dell'età in cui viveva, alcune volte sacrificò l'affetto a bellezze ideali. Fece molte opere dipinte ad olio e ad affresco, e morì per ferite nella età d'anni sessanta. (2)

Fra i più distinti pittori derivati da Giulio Romano o dalla sua scuola ricorderemo per gli ultimi Fermo Ghisoni e Rinaldo da Mantova, accontentandoci di notarne solo il nome, perchè di loro abbiamo scritto a lungo nella *storia del Pippi*.

Marcello Venusti e Bartolomeo Manfredi, mantovani vissuti al secolo decimosesto, dagli storici detti valorosissimi artefici, non studiarono, nè esercitarono l'arte in patria. Il primo andato a Roma acconciossi presso Pierino del Vaga e per alcun tempo gli valse di aiuto; ma dippoi invaghitosi della maniera usata dal Buonarroti studiò ed imitò le di lui opere. *Perchè* poi, come scrisse il Vasari, *si è sempre dilettato di fare ritratti e cose piccole, lasciando le opere maggiori, ne ha fatte infinite;* delle quali alcune tuttodì si conservano in Firenze, in Roma ed in Napoli, ove sono tenute in gran pregio pel buon disegno e per la finitezza con cui sono condotte. Il Venusti morì all'anno 1575 lasciando Michelangelo suo figlio stato per lui stesso educato nell'arte. Scrisse il Baglioni (3) che Michelangelo: « trascurò la pittura per attendere all'arte magica, e dopo avere subita » una buona penitenza impostagli dal Santo Uffizio si rimise nella buona vita. » Del figliuolo di Mar-

(1) — Queste furono da noi descritte nella memoria *di cinque valenti incisori* ecc, a pag. 60.
(2) — Nel Necrologio di Mantova si legge: 5 *giugno* 1608. *Mess. Hippolite Andreasi è morto in contrada nave de molte ferite de età anni* 60.
(3) — Op. cit. a pag. 10.

cello Venusti, che da noi si conosca, non rimase alcuna opera dipinta, ma sibbene un codice inedito (posseduto dal Conte Luigi Forni da Modena) intitolato: *Della militare architettura di Michelangelo Venusti Romano, proffessore delle scienze matematiche scritte in Roma al* 1606; in cui sono *tavole egregiamente disegnate.* (1)

Per essere stati due gli artefici in Mantova col nome di Bartolomeo Manfredi, i biografi furono tratti in errore nel determinare l'epoca nella quale visse quegli di cui ora parliamo. Il Zanni però seppe chiaramente distinguerle dicendo il primo *il seniore, pittore, astronomo, matematico, orefice, ingegnere Mantovano celebre che operò circa al* 1478; (di cui non si conosce alcuna pittura) ed il secondo *il juniore, nato in Mantova all'anno* 1586, *morto al* 1617. Bartolomeo Manfredi juniore studiò la pittura da Michelangelo da Caravaggio, il quale sebbene fosse solito a dire ai suoi discepoli: « Guardate colà quanti maestri ci provvide natura senza le vostre statue; » pure non sapendo applicare questi buoni principii alla pratica, ridusse l'arte ad un naturalismo prosaico, imitante meccanicamente il vero esteriore senza scelta di buono. Nè il Manfredi migliorò la maniera insegnatagli dal maestro, onde il maggior pregio che côlse dalle opere sue migliori (2) fu dell'essere queste giudicate talvolta per lavori dello stesso da Caravaggio.

Estinta del tutto la influenza esercitata sulle arti Mantovane dalla scuola di Giulio Romano parve che il primato della pittura fosse conceduto in patria a Francesco Borgani. Nato questi al 1587, ancora giovane educato da Ippolito Costa, riuscì quanto al disegno ed al colorire artefice pregevole e molto gentile eseguendo ogni cosa con bel garbo e finitezza disinvolta. Molti quadri dipinse il Borgani sopra temi di sacro argomento. In questi appajono gl'indizii di viva fede, e vi traluce qualche scintilla d'affetto capace a dar vita al pensiero, ma vi si rilevano ancora figure *ammanierate* e troppo *accademiche*, che accennano la generale corruzione a cui allora erano procedute le arti. Dai documenti che furono negli archivii dei Gonzaga si ha prova sicura che il Borgani dipingesse in Goito agli anni 1586 e 1587. e che nel 1611 fosse occupato nel racconciare gli antichi quadri allogati nella *galleria ducale,* fra i quali i celeberrimi ritratti degli Imperatori Romani stati eseguiti da Tiziano Vecellio. Alcuni vollero ch'egli fosse anche architetto e tra questi il Zanni, ed il Donesmondi, il quale ultimo anzi narra che: « col disegno di lui fu murato al 1615 un arco che » introduceva all'ingresso di San Francesco »; noi però non abbiamo prove certe per affermare tale sentenza, Il Necrologio di Mantova ci fa conoscere che il Borgani, da *Madonna Margherita* sua moglie fatto padre a tre figli, morì al 1624. (3) Dal che poi viene palese l'errore nel quale cadeva il Coddè nello scrivere che questo artefice » figurò in un quadro San Francesco che in» tercede dalla Nostra Donna la liberazione di Mantova dalla peste del 1630 » (4) mentre a tale epoca egli era morto già da sei anni. Per la qual cosa noi crediamo che col quadro testè ricordato, eseguito certamente dal Borgani, alludesse egli piuttosto alla peste che afflisse la città negli anni 1576, e 1577.

Da alcune memorie rimasteci apparisce che Francesco Borgani, essendo di animo indipendente, non si curò di appagare i desiderii ambiziosi del principe, onde questi, lui vivente, cercò altro artefice disposto a maniere cortigianesche e servili. Infatti Vincenzo Gonzaga duca di Mantova all'anno 1598 andato in Baviera, ivi vedute le opere che Antonio Maria Viani aveva fatte per quell'*Elettore,* tanto gli piacquero queste e l'artefice che le aveva condotte, che seco lo tolse a stipendii. I molti quadri che dal Viani furono eseguiti in Mantova palesano come costui ponesse sempre grande studio per sorprendere i riguardanti, nessuno per commoverli, ed usasse nella distribuzione dei personaggi dipinti i meschini artificii, adoperati nelle rappresentazioni in teatro, con cui le principali figure risaltano aggruppate nel mezzo alla scena. Per quanto spetta alla esecuzione materiale non mancò di correzione e di grazia nel disegnare e di armonia nel colorire, ma

(1) — Così il Campori: *Gli artisti Italiani e stranieri negli stati Estensi, Modena.* 1855.

(2) — Molte invenzioni del Manfredi furono intagliate da Giovanni Haussart, da Pietro Lisabetius, e da altri.

(3) — Nel Necrologio è scritto: 23 *aprile* 1624. *Il signor Francesco Borgano pittore è morto in contrada pusterla de febbre et catarro de anni* 67.

(4) — Il quadro, di cui parla il Coddè, oggi si alloga nel palazzo dell'Accademia Virgiliana.

sparse di troppa luce i suoi quadri così che questi mancano di giusto rilievo e di effetto prospettico. Morì al 1629 lasciando superstite un figlio procreatogli da certa Nix da Baviera, il quale essendo grosso d'ingegno e quasi stupido di mente, solo in benemerenza del padre, fino a che visse fu tenuto a' stipendii dal Duca.

Contemporaneo al Viani è Bernardo Malpizzi, il quale è stato da alcuni nominato per errore anche Bartolomeo. Fu per tale equivoco che altri malamente scrivessero essere stati due i pittori del casato Malpizzi. In un quadro rimastoci entro la cattedrale, rappresentante Osanna Andreasi con altri santi, il Malpizzi mostrò molta lucidezza nel colorire ma uno scorretto ed ammanierato disegno massimamente nei panni.

Il Zanni, il Bernard ed il Gori-Gandellini dissero Bernardo valente nell'intagliare stampe, alla quale occupazione dedicatosi con impegno e datosi a trafficare colle proprie e le altrui incisioni poco poi attese alla pittura. Vecchio di settant'anni morì al 1623.

Vivevano ancora il Viani ed il Malpizzi quando successe nel ducato di Mantova Ferdinando Gonzaga che allora trovandosi in Roma in abito cardinalizio elesse a suo *pittore di corte* Domenico Feti. Il giovane artefice, d'ingegno molto svegliato, fece in Mantova diverse e vaste pitture, nelle quali tutte diede prova di immaginazione vivissima nell'inventare, di fortunato ardimento nel tentare i più difficili scorci e di franco pennello nel rappresentarli dipinti. Pare ch'egli inclinasse ad imitare la maniera del Rubens, e che molto sentendo il vero amasse di ritrarnelo; ma in ciò fare non ebbe la squisitezza di senso per copiare dalla natura il meglio, il più accomodato all'argomento che trattava, così che i suoi quadri hanno spesso il difetto di presentare concetti troppo volgari ed ignobili. Se Domenico avesse vissuto a tempi meno corrotti forse avrebbe potuto colla sua immaginazione fervente elevarsi ad un grado sublime, ma sedotto da false dottrine sacrificò invece il pensiero ai mezzi materiali impiegati. — Fu molto amato dal principe che, intendendo a premiare la sua virtù, comandò al 30 di Novembre del 1620; » al Presidente e Magistrato » Camerale di investire in fondo onorifico, a tenore della donazione già fatta a Domenico Feti pit- » tore romano, di una casa acquistata dalli fratelli Aragona, posta in Mantova nella contrada aquila » dalla torre del Zucchero, come da istrumento rogato da Giovanni Rossi li 18 febbrajo 1609; » a cui vuole investito esso pittore coi suoi fratelli e loro figli » ecc. (1). Il Feti andato al 1624 in Venezia per studiarvi le opere di quei grandi maestri vi compì la sua carriera mortale nella fresca età d'anni trentacinque. L'Orlandi racconta che il Duca Ferdinando si dolse molto della di lui morte, e che: » chiamò a sè una di lui sorella pittrice da Roma e la fece monaca. » Questa fu Lucrina che visse nel monastero di Sant'Orsola, pel quale fece alcune opere che tuttodì rimangono in Mantova. Mostrano queste chiaramente che se ella nell'imitare la maniera del fratello non lo raggiunse nella vigoria d'invenzione, lo superò senza dubbio per finitezza e per grazia.

Alcuni anni dopo la morte di Domenico Feti venne da Genova Giovanni Benedetto Castiglioni, a cui fu ceduto in Mantova per intiero il campo dell'arte. Soprattutto valente nel dipingere gli animali volle egli introdurne in ogni quadro e perciò scelse bassi argomenti a trattare ed egli stesso li ridusse ignobili col modo di esporli; onde il nome suo non crebbe lustro alla storia delle arti. Le moltissime opere rimasteci di questo pittore, valutate nel loro vero merito, valgono a smentire le bugiarde lodi tributate al Castiglioni nei seguenti versi scolpiti nella cattedrale sotto la di lui effigie:

IO. BENEDICTVS CASTILIONEVS IANVENSIS
FORTE RENASCETVR PINGENDI ARS MORTVA CVM TE
POST TE AT SEMPER ERIT CASTILIONE MINOR.

Giovanni Battista ebbe un figlio, il quale fino all'anno 1716, in cui visse, fu in Mantova stipen-

(1) — Così fu scritto nel *libro dei mandati dal* 1618 *al* 1626 *delli Eccellentissimi signori Duchi Gonzaga.*

diato dai duchi Gonzaga. Questi, come tanti altri mediocri pittori, seguitò peggiorando la maniera del padre che gli era stato maestro.

Più veridica di quella testè riferita ci pare l'altra iscrizione che qui riportiamo e che un tempo leggevasi incisa nel marmo posto sopra un sepolcro entro la chiesa intitolata a Sant'Ambrogio.

D. O. M.
IOANNES CANTI PARMENSIS
DICI MANTVÆ INCOLA
IN PRÆLIIS DEPINGENDIS ALIORVM
INSIGNIS
IN SVO VLTIMO VIM MORTE CONFLICTV
HIC VICTVS IACET
DIE IV. IVLII MDCCXVI.

Infatti il Canti per vigoria e per forza nel concepire e pel colorire franco e sentito (1) riuscì abilissimo nel dipingere battaglie, scontri guerreschi e mischie cittadine.

Al secolo decimo settimo, secolo di generale decomposizione morale, mentre il Viani, il Malpizzi, il Feti, il Castiglioni ed il Canti operavano in Mantova, alcuni concittadini inferiori però di merito a tutti costoro lavoravano fuori di patria. Questi furono Giovanni Barca, tenuto in gran pregio dai Veronesi e detto cavaliere di Cristo; Guglielmo Paganini imitatore servile del Borgognone vissuto in Bologna; e Francesco Purbis *ciamberlano del Duca di Mantova.* Di gran lunga superò quest'ultimo gli altri due, e perciò noi staremo paghi di parlare di lui solo. Andato Francesco a Parigi ed avuta occasione di pingervi nel reale palazzo ben presto venne in fama di abilissimo artefice. Richiesto quindi dai Medici dipinse in Firenze alcuni ritratti, dei quali tuttodì rimangono nella *galleria ducale* quelli rappresentanti lo scultore Francavilla ed il medesimo Purbis, da lui eseguiti con fusione di colori e con grande morbidezza negli incarnati. Ritornato a Parigi morì al 1622 in età di cinquantadue anni e fu sepolto entro la chiesa degli Agostiniani nel sobborgo di San Germano. Durante la sua carriera crebbe sempre in istima e tanto che il suo nome toccò bellissima fama, onde Federico Zucchero pittore celebrato e tenuto allora in gran pregio da molti principi, pubblicando: *la dimora in Parma del Signor cavaliere Federico Zuccaro con le feste e trionfi meravigliosi celebrati in Mantova per le nozze del serenissimo principe Francesco e la sereniss. infante Margherita di Savoja* (2) la dedicò *all'Illustre et Eccellente Signor Francesco Purbis pittore e cameriere della chiave d'oro del Duca di Mantova.*

All'anno 1708 i Gonzaga spodestati del dominio di Mantova venne questa assoggettata all'Impero. Erano così mancate in Mantova le occasioni e tutti i mezzi favorevoli al progresso delle arti se Maria Teresa non avesse con decreto del 1752 ivi fondata la *Reale Accademia,* ove già per ben due secoli si erano succedute varie analoghe istituzioni (3)

Giunti a quest'epoca, che doveva credersi sorta a più felici vicende e promettitrice di belle ed utili innovazioni, noi dobbiamo lamentare il succedersi di parecchi anni sterili così che non vi si trova segnata un' orma, nè un'aspirazione pel miglioramento dei destini dell'arte.

Noi però, passando sotto silenzio Pietro Fabri e Siro Baroni, che furono pittori, al dire anche del Coddè, *la di cui maniera non esciva dalla mediocrità,* ricorderemo Francesco Maria Raineri, che fu il primo *Direttore* della nuova Accademia. Trasse egli dai precetti del Canti molta

(1) — Il Valery. Op. cit. a pag. 233 lo dice *peintre d'une rapide execution.*

(2) — Bologna, *appresso Bartolomeo Cochi.* 1608.

(3) — Sembra che la prima Accademia istituita in Mantova al 1546 secondo il Volta, od al 1552 secondo altri, fosse quella *degli Argonauti,* a cui dieci anni dopo seguì l'altra *degli Invaghiti,* al 1630 una terza *degli Invitti* ed al 1689 la quarta *dei Timidi,* che ancora si manteneva al 1752 in cui venne a fondarsi la *Reale Accademia Teresiana.*

facilità e disinvoltura nel colorire, a cui sacrificò per altro concetti e disegno. Per tale modo fece moltissime opere, le quali tutte sono sfornite d'ogni sorta di pregio e indegne perciò di esame. All'età di ottantadue anni morì al 1758 (1) lasciando discepoli che seguitarono la riprovevole sua maniera. Fra questi Giuseppe Orioli lo seguì più dappresso nei suoi modi e fece lavori che mostrano solo uno sfarzo di *convenzioni accademiche.*

A Direttore della *Reale Accademia* succedette Giovanni Cadioli (2), il quale non sappiamo perchè abbiano potuto il Coddè ed il Volta esaltare valente pittore; mentre se i molti sconcissimi sgorbii che col suo pennello ha lasciati sui muri e sulle tele non li ha persuasi a dare quel biasimo che pur meritavano, dovevano, volendo anche essere più indulgenti del giusto, consigliarli almeno al silenzio (3). Più sinceri noi dunque del Coddè e del Volta gli diamo lode dell'avere pel primo raccolte notizie dei monumenti dell'arte, pubblicando al 1763, sebbene in modo imperfetto, la *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova;* e dell'avere morendo ceduti i suoi libri, stampe e modelli ai giovani alunni della stessa Accademia. Morto all'anno 1767, il cadavere di lui fu deposto nella chiesa dedicata a Sant'Egidio, e sul sepolcro fu scritto,

D. O. M.
IOANNI. CADIOLO. DOMO. MANTVA. EQVITI. AVRATO
TEATRORVM. ARCHITECTO. PICTORVM. ACADEMIÆ
INSTITVTORI. MARIA. BONAFILIA. CONIVGI. CARISSIMO
MOERENS. P.
VIXIT. AN. 57. MENSES. 5. DEP. IN PACE
4. IDVS. SEPTEMBR. 1767.

Tacciamo di Bartolomeo Dall'Aqua, di Giacomo Gatti e di altri che furono pessimi allievi di Giovanni Cadioli. Quantunque non abbiammo voluto fare che poche parole sulle sorti dell'arte nei primi anni dell'Accademia, perchè, come già dicemmo, vuoti del tutto di ogni bene artistico, ci sembra pure d'esserci in ciò indugiati anche troppo per non tardare oltre a parlare di Giuseppe Bazzani che fu eletto nel 1752 a maestro di pittura ed al 1767 a Direttore della Accademia in luogo del Cadioli. Egli ebbe forza d'ingegno per creare una maniera originale. Se non lo avesse scritto il Volta, di lui coetaneo, non crederemmo che il Bazzani *studiò moltissimo sulle opere di Giulio Romano e del Mantegna,* tanto il modo suo di fare si mostra lontano da quello ch'ebbero quei due maestri. Apparisce anzi chiaramente che Giuseppe quanto alle forme cercò di imitare la maniera usata da Paolo Caliari, e che quanto al pensiero fu unicamente diretto dall'impeto della sua fantasia capricciosa vivace, e fervente. Forse codesto stesso fervore di prepotente immaginazione impedì al Bazzani di cribrare con più meditato e severo giudizio le sue invenzioni così, che se da queste traluceno indizii di anima ispirata a sensi alti e sublimi, vi si mostra anche spesso una volontà troppo spinta di coglierví un effetto sentito, onde i mezzi a ciò impiegati inaridiscono i concetti e li rendono muti di affetto. Se fosse rimasto uno solo dei moltissimi quadri che condusse qui in patria, noi da questo dovremmo giudicare Giuseppe Bazzani artefice di gran lunga superiore a molti altri pittori a quel tempo vissuti in Mantova ed altrove. Vogliamo dire di quel dipinto che fu nella chiesa di San Marco, e che ora si alloga nell'altra intitolata a San

(1) — Nel Necrologio di Mantova è scritto: 28 *febbrajo* 1785 — *Il Sig. Francesco Maria Raineri detto lo Schirenoglia, figlio del fu Sig. Angelo e della fu Sig. Laura Tomirotti morì di febbre d'anni* 82.

(2) — Il Cadioli al 1752 aveva avuto l'incarico di insegnare l'architettura e la scultura.

(3) — Entro la chiesa intitolata a *Tutti i Santi* sono un quadro rappresentante San Mauro, ed alcune medaglie che ornano il coro, il primo dipinto ad olio, le seconde a fresco; dalle quali pitture si può trarre argomento del merito del Cadioli che le immaginò e condusse.

Barnaba. In questo quadro è figurato il monaco San Romoaldo che ispirato da Dio immagina di vedere in sogno i frati del suo ordine entrare gloriosi nel cielo. Tanto spontaneo vi apparisce il concetto, tanta vi traspare la compiacenza dal volto del santo e tanto bene vi è per entro quieta e pallida distribuita la luce in tutta armonia al misterioso argomento; onde può credersi che un artefice rare volte sia riuscito a tale modo di tradurre compiutamente con forme visibili sopra la tela la ispirazione di un proprio pensiero. Ma per confessare il vero, dobbiamo dire che il Bazzani poche volte seppe usare di tanta forza d'ingegno, e che perciò la maggior parte delle sue opere presentano abbozzi imperfetti e concezioni immature che si affogano in forme manierate e convulse. Della morte di lui, accaduta all'anno 1769, si dolsero i cittadini che pe' suoi talenti lo avevano in grandissima stima e che lo amavano assai per le virtù, per i miti costumi e per l'affabilità e dolcezza di animo; più ancora piansero i suoi scolari, ai quali aveva sempre mostrato amore più presto di padre che di maestro. Chi fra i discepoli del Bazzani pervenne sopra tutti ad imitarne i modi fu Domenico Conti che al 1770 stipendiato dal papa morì in Roma assai vecchio al 1817.

Nella prima metà del secolo decimo ottavo scorgiamo Raffaello Mengs e Pompeo Battoni a ridestare gli artisti dal torpore in cui vivevano contenti nell'imitare servilmente i loro maestri. L'intenzione spiegata dagl'innovatori coi precetti, cogli scritti e cogli esempii scosse tutti profondamente e li fece salutare rigeneratori della pittura italiana, e come tali si ebbero da tutti in altissima stima. Non risposero però essi col fatto al sublime scopo che si erano prefisso, mentre nella difficile impresa non ponendo studio allo spirito, stettero paghi alle forme materiali dell'arte. Perlochè ragionevolmente di loro fu scritto, essere stato: » l'uno un manierista che ravviluppò le » sue convenzioni sotto una certa lindura di stile non però sufficiente per nasconderle; e l'altro » come un freddo imitatore di Raffaello e delle statue che volea intenebrata l'arte di non sò » quante sottigliezze filosofiche » (1). In Mantova, ove pure, come mostrammo, l'arte giaceva sonnacchiosa, nè dava segni di vita che per opera di pochissimi eletti, anche qui la fama dei rigeneratori della pittura invogliò alla riforma, e la proposta delle innovazioni fu accolta con molto fervore, la quale caldeggiata e vagheggiata dalla stessa Accademia si volgeva questa a Roma per avere a maestro di pittura uno degli stessi riformatori, il Battoni. Fu detto, sebbene appaja improbabile, che al 1769 per sbaglio di nome fosse invece del Battoni mandato in Mantova l'amico suo Giuseppe Bottani, il quale infatti venne da Roma, e come noi crediamo, per supplire all'altro impedito forse ad assumerne l'incarico. Il Bottani si acquistò presto moltissima stima, ed essendo assai onorato dai grandi e dai principi ebbe sempre propizie occasioni di lavorare. Nelle pitture che egli fece mostrò riprodotti timidamente i modi usati da Guido Reni e da Carlo Maratta; e le sue opere, siccome quelle di uno fra i primi e più corretti seguaci del sistema immaginato dal Mengs e dal Battoni, bene chiariscono il fine a cui questi avevano mirato, perchè sebbene eseguite con forme eleganti, con bella imitazione della natura e con lucidezza di colori, mostrano però nelle invenzioni meschinità di concetti, mancanza di affetto o di altro senso morale, ed appariscono sterili frutti di leziosaggini accademiche. Al 1784 morto Giuseppe Bottani, successegli a maestro Giovanni suo fratello, il quale povero d'ingegno lo imitò ma peggiorandone la maniera.

A tale modo l'Accademia di Mantova dopo avere, per quanto spetta alle arti, condotta per cinquant'anni all'incirca una vita modesta e molto rimessa, al principiare di questo secolo fu spenta; e noi qui daremo fine alle ricerche intorno alla nostra pittura (2).

(1) — Così il Marchese Selvatico.

(2) — Vincenzo Requeno dopo avere pubblicati alcuni *saggi sul ristabilimento degli encausti* al modo come furono dipinti dai Greci e dai Romani, narrò: » essersi in Mantova al 1784 innalzata dal marchese Giuseppe Bianchi una » nuova Accademia degl'encausti, e sostenuta a proprie spese nel suo palazzo; ed essere in tale esercizio allora » venuti a distinguersi Giuseppe Artioli, Giuseppe Bongiovanni, Luigi Nicolini, Felice Campi, Andrea Mones, Giacomo Gatti ed altri dilettanti e scolari della R. Accademia di Mantova. » Di poca importanza stimiamo questa notizia e la ricordiamo solamente perchè non ci si opponesse a difetto il tacerla.

CAPITOLO II.°

DEGLI SCULTORI

Scarse le patrie memorie e quasi vuote di notizie ben poco valgono a sussidiarci in questa parte del nostro lavoro, per cui forza è che ci accontentiamo di accennare poco più che nomi; ma anche ciò solo facendo avremo almeno indizii sicuri che la scultura fu esercitata in Mantova ancora dopo che i creati del Mantegna avevano finito di operare.

Il Volaterrano (1) ricorda al finire del secolo decimoquinto una intiera famiglia Mantovana, della quale perfino le donne per naturale ingegno e per amore allo studio si erano fatte capaci di lavorare di conio e di plastica. Scrisse infatti così: » Andreas Cremonensi Pium II.° iconicum » numismite expressit in quam est Campani epigramma. *Christophorus* autem *Mantuanus* Paulum II.° *Lysippus* vero ejus nepos adolescens Xistum IIII.° mirumque in ea *domo* vel *feminas* » nullo præceptore picturas omnes ab ipsa natura delineare edoctas cera etiam pingere solitas » fuisse. » Quindi al principiare del secolo decimo sesto troviamo che Antonio e Paolo Mola nostri concittadini erano tenuti in fama di molto virtuosi nell'intagliare di marmo, di metallo e di legno ornamenti ed emblemi. Ed i Mola operarono in patria (2) ed ancora in Venezia ove fecero di tarsia alcuni lavori per ornare gli armadii posti nella sacrestia di San Marco, i quali intagli furono molto lodati.

All'anno 1524 Giulio Pippi venuto in Mantova dittatore delle arti costrinse la scultura a farsi imitatrice servile degli antichi maestri di Grecia, ed insegnò a valersi dei miti e delle lascivie pagani allo scopo di riuscire colle forme esteriori a più facilmente muovere i sensi. E, come già fu scritto per lo avanti delle molte di cosifatte invenzioni operate da Giulio per ornare i palazzi dei signori Gonzaga, furono esecutori Francesco Primaticcio, seco condotto da Roma, e Giovanni Battista Scultori, da lui educato; di questi due non ci occorre parlare siccome in Mantova furono ajuti del Pippi e non più.

Presso all'epoca in cui Giulio era in Mantova vissero altri celebrati scultori, i quali tutti però non sappiamo se fossero stati educati da lui. Il primo è Alfonso *da Mantoa* (3) che fece di bronzo la statua rappresentante Pietro Pomponazzo, la quale fu collocata nella chiesa di San Francesco e ricordata con molta lode dagli scrittori. A noi non è conceduto discorrere del merito di questa statua, perchè sul finire del secolo trascorso andò miseramente distrutta. Molti anni visse Al-

(1) — *Commentariorum Urbanorum* al Lib. XXI a pag. 300. (Ediz. Romana del 1506) ove si ragiona di diversi uomini illustri.

(2) — Di alcune opere attribuite ai Mola diremo nel volume II.° allora che riferiremo alcuni documenti che ricordano i detti scultori.

(3) — Nato all'anno 1509.

fonso (1) onde può credersi che abbia pur eseguiti altri lavori dei quali, andati poi guasti e perduti, per incuria cittadina non se ne sia tenuta punto memoria. — Il secondo fu Alessandro Nani valente singolarmente nello scolpire gli ornati, di cui bellissimi ne intagliò di marmo per decorare il sepolcro eretto all'Ariosto in Ferrara. (2) — Contemporanei al Nani vissero Andrea e Bartolomeo dei Conti esperti operatori di plastica. Il primo di questi al 1530 ornò *di stucchi la vôlta del Camerino del Te che guarda Mantova presso al giardino et quello della loggia grande;* ed il secondo essendo *uomo in tale proffessione di non poca stima venne richiesto da Vespasiano Gonzaga e per lui fece in Sabbionetta nel casino alcune figure molto ragguardevoli di stucco* (3).

Due altri nomi di scultori Mantovani furono fatti conoscere dal Sansovino (4) scrivendo che la *bellissima scala* nel palazzo Ducale in Venezia *con la faccia dell'edificio fu comandata da Antonio Bregno e gli intagli e grotteschi nei vôlti in cima della scala furono fatti da Domenico e Bernardino Mantovani.* Il quale Bernardino pensiamo essere lo stesso che cognominato Dal Buono, operando in pittura ed in scultura, al 1530 si trova notato fra coloro che servivano di ajuto a Giulio nei lavori eseguiti nel palazzo del Te, e che dal Necrologio di Mantova apparisce esser morto al 2 di novembre del 1562 in età d'anni cinquantacinque. Presso a questo tempo fu ancora un altro *Bernardino Mantoano* che pur esso esercitò pittura e scultura, e côlse fama di valentissimo artefice. Il Fioravanti (5) narra infatti che: » Bernardino Mantovano pittore fu huomo eccellentissimo et » raro nella pictura et scultura, come si vede in varii e diversi lavori e massime nella magnifica » città di Venetia; et oltre la pictura et scultura fu grandissimo filosofo et investigatore di bel- » lissime cose et ha trovato il modo di tingere l'argento in purissimo oro, cosa di grande im- » portanza. » Il quale artefice crediamo essere stato il medesimo di cui in un codice serbato presso *l'archivio generale* in Venezia fra le schede originali dello scultore Alessandro Vittoria è scritto che al 29 di settembre del 1564 trovavasi » presente quello che fece li chori d'oro che » dipinse Bernardino Mantuano per la chamera, il quale fu saldato di la sua opera presente mi » (il Vittoria) nel suo studietto. » Senonchè il chiarissimo Signor Cicogna, che ci fu cortese di queste notizie, osservò che il Fioravanti dicendo *fu raro, fu grandissimo* (come si legge nel libro stampato al 1561) pare che volesse indicare essere Bernardino allora già morto e perciò non poter essere questo lo stesso ricordato nel Codice Veneziano al 1564. Intorno a ciò basti a noi di notare che in due edizioni fatte posteriormente al libro stesso del Fioravanti (6) si legge invece *è raro, è grandissimo* (7); e che una di queste due edizioni fu eseguita quando il Fioravanti viveva (8); onde è a credersi ch'egli stesso avesse a tal modo inteso a correggere un errore ch'era corso al 1561 nella prima edizione di quel suo libro.

In tanta scarsezza di notizie dei nostri scultori vissuti al secolo decimo sesto crediamo che abbia a tenersi conto pur anco dei nomi di alcuni che esercitarono in Mantova diverse pratiche derivate dallo studio della scultura, e che a questa perciò strettamente pur si collegano. Chè forse dalla moltiplicità di codesti esercizii, come verrà accennato, e dall'esservi stati, giusta quanto abbiamo detto, artefici che operarono fuori di patria, ragionevolmente può trarsi l'indizio che anche a quell'età fosse la scultura insegnata in Mantova e che vi si avessero molti cultori, le opere e la memoria dei quali siano andate per le vicissitudini dei tempi miseramente perdute. Così sono ri-

(1) — Nel Necrologio di Mantova è scritto: 17 *aprile* 1599. *Alphonso de Mantua morite de febre in contrata cervo de anni* 80.

(2) — Così narra il Barotti nella *vita dell'Ariosto,* alla nota CCC.ª

(3) — Lamo — *Vita di Bernardino Campi,* a pag. 99.

(4) — *Venetia discripta,* edizione dell'anno 1581.

(5) — *De secreti medicinali,* al libro III, pag. 170 tergo; edizione del 1561.

(6) — La prima edizione fu fatta al 1582 dal Sessa in Venezia; la seconda ivi al 1684; ed in ambedue il libro si intitola: *Capricci Medicinali.*

(7) — Così è scritto nella prima edizione al Capitolo 80, a pag. 209; e nella seconda al capitolo 88 a pag. 209.

(8) — Il Fantuzzi narra che il Fioravanti morì all'anno 1588.

cordati *intersiatori* Giovanni Maria Platini (nominato anche *da Piadena*) vivente al 1482 figlio di *Francone Intersiatore*, e che morì al 1500; ed ancora Benedetto Tebaldi morto al 1510 *sine filiis relictis*, *intersiatori* sono pur detti *Sebastiano da Mantoa* al 1528; Gaspare degli Amigoni al 1530; Annibale Zanetti al 1575; *Anteo*, che al 1577 lavorava pei Castiglioni; *Giovanni Todesco* e Michele Fainer il primo morto nel 1587 il secondo nel 1609. Ed a questi aggiungiamo quel *Paolo Mantoano*, detto dal Garzoni (1) *illustre intarsiatore a tempi moderni* cioè circa all'anno 1580. Al principiare dello stesso secolo sono nominati *Lapicidi da Mantova* Guidone da Como, Giacomo Maranchesi da Belasio, Giovanni Corradini, Francesco da Fiorenza e Francesco Begini stato pur ricordato dal Campori (2); ed egualmente al 1595 Tommeo de Grazii e Andrea Lorenzi. Dalle patrie memorie infine rilevasi che Mantovani pur furono *l'intajadore* Giovanni del Gusto nel 1576, *gl'intorniatori* Giacomo Susani, Ercole Benedini, e Giacomo Cresti nel 1572; ed i *fonditori di metallo* Lorenzo *da Mantoa* e Andrea Cavalli; il primo vissuto nel 1554; il secondo trenta anni dopo in cui servendo a Vespasiano Gonzaga fece di bronzo il zoccolo d'una colonna che è posta pur oggi nel mezzo alla piazza di Sabbioneta. Su tale zoccolo si legge:

ANDREAS CABALLVS FECIT MDLXXXIIII.

Poche memorie a noi sono pur date a raccogliere degli scultori concittadini, o di altri che operarono in Mantova nel secolo decimosettimo. Tra i primi fu un *Giovanni Maria Mantovano* incisore di gemme, del quale scrisse Camillo Leonardi (3): » Sed quid de sculptoribus nostri temporis di- » cam: quod ante dictis (cioè degli antichi Greci) postponendos esse non arbitror dignoscantur? » Claret Romæ hodiernis temporibus Joannes Maria Mantuanus » ecc. le quali parole dettate da storico contemporaneo valgano a togliere il dubbio mosso dal Mariet e dal Giulianelli che Giovanni Maria fosse stato Pesarese e non Mantovano; se per avventura non fossero state bastanti le ragioni per distruggerlo già messe dinanzi dal Zanni e dal Cicognara. Quindi Marco Andrea Zucchi (4) circa all'anno 1620 in cui egli viveva dà notizia di un abilissimo intagliatore di cristalli nominato il: » Saracchi da Ferrara che il Duca Ferdinando (Gonzaga) fece venire in Mantova per » lavorare i vasi di cristallo di monte, nel qual mestiere era di somma eccellenza, et in ciò tanto » compiacque al Duca che fè di molto guadagno; onde stimando per sua questa patria che gli » era di utile, vi continuò ad habitare con la famiglia et vi fece degli acquisti lasciando dopo se » due filioli » ecc. — Più tardi degli scultori solo è ricordato Girolamo (dal Susani nominato Guglielmo) Dolce che intagliò in legno diverse statue pur oggi allogate entro le chiese di Santa Teresa e di Sant'Andrea; statue però che per se stesse dimostrano la pochezza d'ingegno e la mancanza di studio nell'artefice che le ha operate.

Dopo che il Bernini nel secolo passato abusando dell'ingegno suo immaginoso e fervente con fallaci precetti e con licenziosi esempii fece che i giovani artefici trascorressero sfrenati a delineare con pazzi concetti e con forme convulse, scrisse il Cicognara (5) parlando degli scultori che: « eccetto Milano gli altri paesi di Lombardia non diedero alle arti grandi occasioni e artefici di » rinomanza, ma sempre anche nelle opere di povera materia, come negli intagli in legno, si se- » guì il gusto dominante e si trovò il pregio ove precisamente stava il difetto. » Lo che avvenossi anche in Mantova per opera di Giuseppe Tivani. Nacque egli nell'anno 1704; ancora giovinetto si diede ad intagliare in legno, e più tardi, dopo d'avere studiato in Roma, applicossi a lavorare anche nel marmo. Nell'anno 1756 fece le statue che ancora si veggono sulla fronte della

(1) — *Piazza Universale, Venetia*. 1605 a pag. 786.
(2) — Op. cit.
(3) — *Speculum Lapidum, Parisys*, 1610; al lib. III, cap. 1.° a pag. 168.
(4) — Nella sua *storia delle famiglie Mantovane* tuttodì inedita.
(5) — Op. cit. al Vol. VII, lib. VI, cap. IV, a pag. 245.

cattedrale, e queste chiaramente mostrano la maniera barocca con cui Giuseppe fu solito di immaginare e di eseguire le proprie sculture. Come il Tivani, ma con minor pratica operò il suo discepolo Gaspare Troncavini, che fu l'ultimo maestro di scultura nella nostra Accademia. Egli ridusse l'arte a mestiere, e fu artista tanto sgraziato che sarebbe meglio tacere di lui. Della sua nullità stanno prova irrefragabile due statue da lui operate che ancora rimangono; l'una in Mantova nella chiesa di Tutti i Santi rappresentante San Rocco; l'altra in Mirandola nel tempio di San Francesco che raffigura intagliato nel legno Sant'Antonio. (1)

(1) — Dagli Annali lasciati manoscritti dal Papotti e dalle storie del convento di San Francesco in Mirandola narrate dal Gilioli si rileva che il Troncavini operò quella statua all'anno 1740 ricevendone a prezzo *Mantovane lire trecento quaranta* (o franchi 87-04).

LIBRO QUARTO

Delle architetture operate in Mantova fino a tutto il secolo decimo ottavo.

CAPITOLO I.°

DEGLI ARCHITETTI

Che lavorarono in Mantova fino alla metà del secolo decimo ottavo.

Mantova, una delle città transpadane che furono edificate dagli Etruschi, dopo essere stata aggrandita dai Galli (1) poi dai Romani (2) fu assoggettata a replicate sventure e tanto gravi che le fabbriche prima erettevi andarono tutte distrutte. Perlocchè, tacendo le storie degli edificii innalzati allorchè dominarono i barbari ed i Romani, nè rimanendo vestigi di quelli che pur dovevano aver esistito, a noi resta solo di accennare alcune delle fabbriche murate a tempi a noi più vicini che tutto dì sussistono o delle quali ci restano memorie sicure.

Gli avanzi del più antico monumento rimastoci bene confermano come i Mantovani all'anno 703 riusciti per valor militare vincitori dei Cremonesi: » questi in pena della commessa ostilità furono » tenuti di far fabbricare a proprie spese una porta alla città di Mantova, con una torre per banda » in triangolo, acciocchè questo distintivo la differenziasse da tutte le altre. » (3) Infatti da quanto ci fu dato rilevare nelle fondamenta e nelle reliquie di quell'antico edificio (si vegga al disegno alla tavola 53.ª fig.ª 1.ª) apparisce che la porta oggi detta *Pradella* e prima *Quadrozza* era stata architettata nella forma descritta dall'Amadei; sebbene questa poi in parte fosse mutata nella fabbrica posteriormente erettavi sopra.

A tempi in cui Mantova si reggeva a comune è ricordato *Albertus Pitentinus magister*. I laghi che ci circondano, i ponti di San Giorgio e di Porto, i varii edificii animati dalle acque, gli argini che di lontano e attorno girano la città, tutte sono opere grandiose, stupende e sublimi, che mostrano irrecusabilmente quanto potente fosse l'ingegno in lui che ardito le immaginò e che così saviamente le compì. Fu da questi lavori e da questi artificii che Mantova trasse la sua fortezza e le prime cagioni della sua celebrità di piazza inespugnabile. Ma il Pitentino non mirava a ciò solo, chè mentre la voleva invincibile dai nemici, intendeva anche che fosse ricca e fortunata nei commerci. Per mandare ad effetto sì vasto progetto doveva mantenere perenne la navigazione dal lago sino al Po, e perciò eragli necessario di trovar modo, onde le acque del Mincio fossero sostenute presso Governolo. E riuscì pienamente all'uopo col porvi un sostegno amovibile. Il ritrovato di questo artificio non è contrastato da alcuno ad Alberto, ed anzi il Lecchi (4), non pos-

(1) — Ciò accadde circa al centesimo anno dell'era Romana.

(2) — Seicento anni dopo che la città era stata aggrandita dai Galli.

(3) — Così l'Amadei: *Cronaca mss.* Tolse egli questo racconto dall'altra più antica cronaca di Bonamente Aliprandi stata pubblicata dal Muratori (*Antiquit. Ital.* al Tomo I, a pag. 1091.)

(4) — *Introduzione al trattato sui canali navigabili. Milano.* 1824.

siamo dire se con tutta precisione, lui dichiara inventore delle *conche di navigazione*. Se lavori di tanta importanza, eseguiti già sette secoli indietro, persuadono che i Mantovani fino a que' tempi si fossero educati a studii idraulici, gli statuti della nostra repubblica accennano che vi furono ancora *Rationatores, Ingegnery, Agrimensores* incaricati di sopravvedere *ad pontes, portos, aggeres, ducales, vias, stratas* ecc; ed in pari tempo hanno leggi per le quali è comandato che al mantenimento di tutte queste pubbliche opere presiedesse un *Judex deputatus*, il quale e per la autorità di cui era investito e per l' ufficio che esercitava doveva credersi il supremo ingegnere di tutto lo stato. Negli statuti è pur ricordato che i confini del territorio Mantovano *designati fuerunt per dominos fratrem Richelminum et Benvenutum Bonebelli;* con che si fanno conoscere i nomi di due vissuti in Mantova al secolo decimo terzo, i quali, per la natura del lavoro eseguito, dovettero essere versati nelle matematiche.

Un altro monumento innalzato a tempi in cui la città si reggeva a comune fu il palazzo *della Ragione* (1), entro il quale si amministrava giustizia. La distribuzione generale dei locali in questo edificio crediamo non essere stata molto diversa da quella indicata in disegno alla tavola 56.ª Infatti quivi, come anco al presente si vede, erano nel pian-terreno da un lato le carceri, dall' altro la torre *delle campanne* (2), e nel superiore, in mezzo alla fabbrica, la vasta sala in cui congregavasi il popolo per assistere alle deliberazioni intorno ai pubblici affari. Quantunque la parte terrena che prospetta alla piazza *delle erbe*, per essere stata posteriormente murata, ora più non mostra la forma che erale stata data originariamente, crediamo però che quivi si avesse una grande piazza coperta per servire a comodità dei mercanti, la quale piazza perciò anche più tardi fu nominata *domus mercati*. A tale opinione ci sussidiano gl' indizii rimasti nella fabbrica stessa, la tradizione ed i documenti, dei quali alcuni vogliamo anzi riferire come prove capaci a dimostrare fondata la nostra asserzione.

Nel libro terzo degli statuti Mantovani raccolti al 1303 dai Bonacolsi (alla rubrica: *de domo mercati*) è scritto: » Statuimus quod ipsa domus mercati circum undique a lateribus et a capiti-
» bus *expedita* remaneat et *aperta* secundum *antiquam consuetudinem*. Preterea nemo audeat vel
» pressumat *serare* seu *claudere* nec sprangatas facere in scaffas nec lignamen aliquod vel opus
» facere vel habere *extra columnas* dicte domus que obesse possint intra dictas columnas, nec
» ob hoc *banche posite intra domum* obscurentur et ne turbido fiat ibidem. Hoc si quidem servato
» quod quicumque vendere voluerit in locis suis et *stallis suis positis sub ipsa domo* cuilibet de-
» putatis et non alibi vendere debeat. » In questa casa, scrisse lo Schivenoglia, cronista vissuto alla metà del secolo decimo quarto, che » ab antiquo se ghe fasia el mercato sotto quando el pio-
» viva, et era casa de Comuno et al presente era quasi venuta in niente, si che lo marchese
» (Lodovico Gonzaga) se deliberoe de volerghe fare un bel logo et comenzoe verso levante a far
» fondamenti et rivolti » ecc. Quindi in un atto di vendita fatta al 1499 da Giacomo Valenti a Giovanni-Donato Arrigoni si legge perciò che il primo *vendidit* al secondo *unam apothecam sub palatio juris Mantuæ*, e non *unam scaffam* o *unam bancam*, od *unum stallum* come fu indicato negli statuti di Mantova. (3).

Le patrie memorie all' epoca in cui è stato eretto il palazzo *della Ragione* non ricordano ar-

(1) — Nel *breve chronicon Mantuano* che fu da noi pubblicato *nell' Archivio Storico Italiano. (Firenze* 1855. vol. 1.) al 1228 si legge: *Inceptum fuit palatium cum turri*, ed al 1241: *Une die jovis crasse adveniente nocte combussit palatium cum batalia turris, et in refectione ipsius palatium fuit merlatum*; ed al 1250 che: *factum fuit palatium novum supra Broleto*, cioè quella parte di fabbrica che riguarda alla piazza oggi detta *delle carceri*.

(2) — Nel *Chronicon* cit. all' anno 1269 si legge: *Dominus Potestas fecit pulsari tintinabulum et congregata fuit maxima multitudo gentium in Broleto.*

(3) — Da un *mandato Marchionale* apprendiamo che la nuova casa del mercato costrutta da Lodovico Gonzaga era stata posseduta da Andrea Mantegna, e che al 19 di dicembre del 1517 Francesco suo figlio vendette *a Stefano Ferri speziale una bottega sotto la* stessa *casa del mercato a fideicomesso.*

chitetti se non *Guglielmo* e *Benassuto* che servivano al nostro Comune, e che nell'anno 1257 ripararono ai danni cui era soggiaciuto il ponte *dei mulini* (1); noi perciò crediamo di non andar lungi dal vero, se pensiamo che dietro il consiglio e dietro la direzione di questi due sia stato costrutto l'edificio di cui abbiamo ora parlato.

Gli avanzi che ci rimangono delle fabbriche edificate in Mantova alla maniera gota o tedesca mostrano che qui non se ne costrusse alcuna meritevole di speciale menzione, e capace di destare forte interesse, quando se ne faccia confronto colle molte che sono in Italia già illustrate dall'Hope, dal Cordero, dai Sacchi, e da altri recentemente. Noi quindi passiamo sotto silenzio così fatti lavori bastandoci ricordare due di tali monumenti eretti in Mantova a quell'epoca, i quali amiamo dare disegnati perchè se questi non presentano argomento di massima importanza alla storia generale dell'architettura Italiana, valgono però a chiarire quella del nostro paese. Il primo è la porta (disegnata alla tavola 55.ª fig.ª 2.ª) per cui al secolo decimo quarto in cui fu murata si entrava nel palazzo dei Bonacolsi. (2) Quì infatti l'architetto con molta economia di mezzi, e solamente col ripetere lo stemma dei Bonacolsi tutto all'intorno del grand'arco acuto sovraposto alla porta riuscì con originale concetto ad ottenere un effetto grandioso ed insieme molta armonia.

Il disegno (alla tavola 57.ª) del secondo monumento comprende non solo la facciata della chiesa dedicata a San Pietro o della Cattedrale di Mantova nel modo che fu dipinta da Domenico Morone (3) al 1494, ma ne presenta ancora il fianco al modo che tuttora si vede. (Disegnato alla fig. 2.ª della tavola 57.ª) La fabbrica esteriore di questo *Duomo*, stando alle patrie storie, fu prima murata nell'anno 305, e successivamente negli anni 982, 1395 e di nuovo nel 1404; ed alla maniera, cui fu ridotta in quest'ultima epoca, noi crediamo, come or ora fu accennato, che il Morone l'abbia ritratta in dipinto. Questa nostra opinione è appoggiata anche al giudizio del Marchese Selvatico. In una sua lettera infatti scrittaci, già or sono tredici anni. diceva che, osservando al movimento mistilineo della forma generale della facciata ed ai pinacoli sovrapostivi, l'architettura della Cattedrale di Mantova si dovesse ritenere una fra le più tarde dello stile archi-acuto in Italia, vale a dire di quello che fioriva dopo la metà del secolo decimo quarto: che guardando alle torricelle ed alla cornice poste nel fianco, questo dovesse pur aversi operato nel secolo decimo quarto, perchè lo stile usatovi molto da vicino ricorda quello adoperato in San Francesco di Pavia (del secolo XIV), nel Duomo di Como (del 1369), nella facciata del Duomo di Monza (del 1350), nella Madonna dell'Orto in Venezia (alla fine del secolo XIV): e tanto più stava fermo in tale avviso perchè il movimento di linee dipinto dal Morone non fu mai veduto in edifizii dei secoli anteriori al secolo decimo quarto. In quanto ai triangoli che formano il fianco esteriore del Duomo di Mantova soggiungeva, che ve ne erano di eguali nelle facciate della Cattedrale di Siena e d'Orvieto, chiese ambedue erette oltre la metà anzi verso il fine del secolo decimo terzo, e che pure di simili se ne vedevano in altre fabbriche sacre di quell'epoca sparse

(1) — Presso questo ponte era scolpita un tempo la seguente iscrizione:

IOANNIS ET SANCTORVM VITI FRATRES SVPERSTANTES
FVERVNT SEMPER. HIIQVE SEMPER DOMINVM LAVDANTES
VILIELMVS ATQVE BENASSVTVS BENE SOCIATI.

Da questi versi può trarsi argomento a confermare quanto abbiamo sostenuto nel nostro libro *della Economia politica del Municipio di Mantova*, che cioè ai tempi della Repubblica i monaci volonterosamente si erano occupati dei negozii di stato. Da questa iscrizione infatti apparisce che i frati allora abitanti nel borgo di San Giorgio entro il monastero intitolato a San Giovanni e presso alla chiesa dedicata a San Vito avevano di continuo sopravveduto alle opere di restaurazione di detto ponte.

(2) — Il palazzo ora è posseduto dai marchesi Castiglioni. Quella porta oggi è in parte otturata e più non serve all'uso di principale ingresso al palazzo.

(3) — Il quadro posseduto dai Signori Fochessati di Mantova rappresenta la morte di Passerino Bonacolsi procurata da Luigi Gonzaga.

per l'Italia. Affermava che detti triangoli usati eziandio oltremonte come nel Duomo di Worms, nelle chiesa dei Santi Apostoli a Cologna, di Santa Croce a Liegi, in quella di Andernach, di Gelnhausen, e nel campanile d'Inghelsheim, edificii tutti che non vanno al di là del secolo decimo quarto. Accennava che in tali triangoli contenevasi una significazione simbolica coll'alludere a quello mistico che in tutte le religioni richiama l'idea della grande unità che si tripartisce nello spazio e nel tempo; onde il mondo, anche secondo le antiche dottrine pittagoriche, era composto del cielo, della terra e del mare. Quindi conchiudeva il Marchese Selvatico che » l'epoca » del 1395 e 1404 coincide perfettamente col *mistilinco* di quella facciata del suo Duomo, giac- » chè appunto sul finire del secolo decimo quarto e più spesso nel cominciare del susseguente » si vide quel sistema d'architettura, non soltanto nelle fronti delle chiese, ma nei sepolcri e » nelle domestiche abitazioni. »

A bello studio ci siamo a lungo trattenuti su questo proposito ed abbiamo voluto esporre tutte queste osservazioni perchè conducono esse a stabilire l'epoca in cui deve credersi che sia stata edificata la facciata della nostra cattedrale. Così possiamo con franchezza dichiarare che versarono in errore quelli, fra i quali il Coddè, che attribuirono l'invenzione architettonica di quella fabbrica a Girolamo Genga da Urbino. Portarono costoro questo falso giudizio perchè hanno ad un'epoca anteriore applicata la sentenza del Vasari, ripetuta ancora dal Milizia (1) che » Girolamo » Genga chiamato in Mantova eresse la facciata del Duomo d'una proporzione, grazia e compo- » sizione sì bella che si stima uno dei pezzi d'architettura più felicemente condotto. » Ma questa nuova edificazione della facciata (non però quella del fianco) eseguita con disegno del Genga deve credersi ragionevolmente fatta non prima degli anni 1549, o 1550, perchè narra il Vasari che Girolamo eseguita ch'ebbe quella facciata *ritornò da Mantova già vecchio,* e da lì a poco *finì il corso di sua vita nel* 1551 (2) abitando *in una sua villa detta la Valle nel territorio d'Urbino.* Infatti il Donesmondi (3) quando racconta che *il Cardinale Ercole Gonzaga* al 1554 commise a Giulio Romano di eseguire un nuovo disegno, col quale *gettata a terra la chiesa di San Pietro si diede a rifarla tenendo in piedi le mura antiche di intorno fatte di sopra alla tedesca con merli e punte* non fece cenno della facciata del tempio, la quale non fu neppure disegnata da Giulio, forse per essere stata da non molto tempo prima murata dal Genga e tenuta in gran pregio.

A mantenere memoria di altre fabbriche state eseguite in Mantova nei secoli decimo terzo, decimo quarto e decimo quinto, e degli artefici che le operarono, vogliamo ricordare che *Magister Jacobus et Gratasola Ognabenus ejus socius de Verona al* 1295 architettarono la porta principale d'ingresso alla chiesa detta *di Gradaro*; e che al 1304 certo *Germanus complevit opus Ecclesiæ* dedicata a San Francesco; le quali due chiese furono dippoi ridotte ad usi profani. Da un'iscrizione incisa nel marmo, che andò poi miseramente perduta, ci venne fatto conoscere che al 1404 *Andreas, Jacobus et Laurentius fratres erexerunt* il ponte, che attraversando il lago, congiunge la città al borgo di *San Giorgio.* Quindi sappiamo dal Possevino e dai patrii storici venuti dopo di lui che all'anno 1395 Giovanni Francesco Gonzaga, uomo per natura feroce e che già quattro anni prima aveva mandato al patibolo Agnese Visconti sua moglie, chiamò in Mantova Bartolino da Novara architetto, e che gli commise di innalzare un forte castello entro cui potesse sicuramente abitare fra le sospizioni che gli destava l'odio concepito contro lui dai cittadini. Intorno al quale edificio osservava Cesare Cantù che: » le zilie di Padova fabbricate da Ezelino, i forni di Monza da Ga- » leazzo Visconti erano carceri tanto orribili quanto essere dovevano quelle poste ai piè delle » torri del castello di Mantova. » Che se i primi dei monumenti nominati dal Cantù, che furono eretti in Padova ed in Monza dalla tirannia bestiale di uomini crudeli che afflissero l'Italia, andarono da tempo distrutti, i *piè delle torri* del castello di Mantova pur si mantengono ad attestare

(1) — Memorie degli architetti antichi e moderni. Bassano. 1785; al Tomo 1, a pag. 277.
(2) — In età d'anni 76.
(3) — Op. cit. al Tomo II, a pag. 173.

l'immane ferocia del capitano poi primo marchese Gonzaga. Bartolino dunque che già era salito in fama di valoroso architetto per le prove di molto sapere che aveva date al 1538 nel costruire il Duomo in Milano, venuto in Mantova diede il disegno del nuovo castello che fu compiuto a murarsi nell'anno 1406. E bene l'artefice mostrò di avere penetrata la volontà del trepidante Signore a lui committente per le quattro torri ch'ei pose negli angoli del detto castello, per la solidità delle mura con cui tutto intorno lo chiuse, e per le fosse profonde colle quali circondò da tre lati l'antica abitazione dei dominatori di Mantova. Perlocchè essendo questo un monumento di non lieve importanza rispetto alla storia del nostro paese, abbiamo voluto darne disegnata *la pianta* (intagliata alla tavola 58.ª), come fu rilevata da Paolo Pozzo prima che quel luogo venisse in parte ridotto a comodità di moderna abitazione.

Al secolo decimo quinto furono ancora due artefici illustri, i quali sebbene non fossero concittadini, pure per avere operato in Mantova devono essere da noi ricordati. Il primo è Filippo Brunelleschi, del quale narra Giorgio Vasari che: » Desiderando il Marchese Gonzaga d'averlo ne scrisse » alla Signoria di Firenze con grande instanza, e così da quella gli fu mandato là dove diede » disegni di far argini sul Po l'anno 1445 e alcune altre cose secondo la volontà di quel prin- » cipe che lo accarezzò infinitamente. » Delle cose ch'egli, tanto celebrato architetto, qui ebbe a fare molto è a dolersi che non sia rimasta neppure una reliquia, nè un ricordo. Il secondo è Leone Battista Alberti, uno fra i primi rigeneratori dell'arti Italiane. L'Alberti che già aveva servito il Marchese Gonzaga in Firenze facendovi il coro e la tribuna della chiesa dell'Annunziata: al 1470 venne poi in Mantova per costruirvi la chiesa di Sant'Andrea, nel quale lavoro disse Hope *perfezionò la maniera del Brunelleschi.* Di questo tempio parlando l'ingegnoso Milizia, tanto severo nel giudicare le opere d'arti, dopo avere accennato ben a ragione che fu: » guasto all'in- » terno da ciò che si chiamano miglioramenti moderni singolarmente da una cupola che vi si è » appiccata di disegno di D. Filippo Juvara » aggiunse che » ciò che rimane dell'antica opera è » serio, ben legato insieme e sente dapertutto la buona maniera di fabbricare. » Da alcuni avanzi di case murate in Mantova al secolo decimo quinto ove sono stipiti, modanature e cornici disegnati con correzione e buon gusto al modo appunto ch'ebbe ad usare l'Alberti, può indursi che questi avesse esercitata un'utile influenza nella architettura del nostro paese o per opera propria o per quella del Fancelli suo creato. Al medesimo Alberti sono attribuite pur anco le invenzioni della chiesa di San Sebastiano, e della cappella dedicata a Nostra Donna *Incoronata* presso la Cattedrale; del che però non si hanno prove sicure per affermarlo. Osserviamo anzi che Luca Fancelli dopo avere per lungo tempo servito in Firenze sua patria di aiuto al Brunelleschi ed all'Alberti venuto a stipendii di Lodovico Gonzaga, e come scrisse il Vasari, » condottosi in Man- » tova vi fece d'assai opere, e quivi tolse donna e vi visse e morì lasciando gli eredi che » ancora dal suo nome si chiamarono i Luchi. » Perlocchè sarà ragionevole il dubitare che molti lavori attribuiti a quel capo-scuola fossero stati immaginati e condotti dal Fancelli o dai suoi discepoli. Uno fra coloro che si educarono ai precetti di Luca Fancelli pare essere stato Apollonio de' Ricci ricordato soltanto dal Necrologio di Mantova così: » 21 novembre 1521. Ma- » gister Apolonius architectus de Ricis mortuus est in contrata navis ex fibribus et itropisia et » stetit infirmus per menses sex, ætatis annorum 40 » Queste date, per le quali si scorge che il Ricci era già morto quando venne in Mantova Giulio Romano, mostrano apertamente che errava Pasquale Coddè allora che disse esser stato Apollonio allievo del Pippi.

Delle architetture eseguite in Mantova da Giulio Romano abbiamo già detto a lungo quando narrammo la sua vita (1); onde ora ci rimane solo a parlare degli altri architetti che dopo lui operarono. Tra questi uno fra i primi ricordati dalle patrie memorie è Battista Coo o Covo, il quale nato da poveri genitori riuscì per ingegno e per istudio molto abile artefice. Che non agiati fos-

(1) — Nel libro secondo della *storia della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano.*

sero i suoi parenti lo induciamo dal basso mestiere esercitato da Girolamo suo fratello, il quale in un documento scritto al 1520 si nomina: *Magister Hieronimus, filius quondam magistri Gherardi de Covo, murator*. Se, come pare, Battista si era dapprima acconciato alla scuola di Lorenzo Leonbruno, è certo che dippoi venuto in Mantova Giulio Romano collocossi presso di lui servendogli di aiuto nell'esecuzione di molti e vasti progetti architettonici che gli erano stati commessi. Infatti dalla *patente data* dal Duca di Mantova al 15 di aprile del 1545 apparisce esser stato il Covo associato a Giulio per trovar modo di operare la nuova costruzione della cattedrale, leggendosi: » Ho commesso al Magnifico Messer Giulio Romano che faccia un disegno et insieme » con maestro Battista de Covo veda diligentemente la spesa che s' andarebbe a fare questa santa » et lodevol opra, quali hanno riferito che con sedeci mila scudi si acconcierebbe di modo il » Domo che non solo starebbe bene ma sarebbe anco bello et honorevole » Del resto a noi non è dato discorrere del merito ch' ebbe il Covo in architettare, perchè gli scrittori non accennarono alcun lavoro da lui eseguito, ed i documenti non ci dirigono a trascegliere fra le molte fabbriche murate a quel tempo in Mantova quali da Battista potessero essere state immaginate e condotte. Che se chiaramente apparisce che allora molte case e palazzi furonvi eretti di nuovo, tutti questi però d' una guisa mostrano nelle loro forme esteriori la maniera usata da Giulio; dal che deve argomentarsi che a quell'epoca gli artefici, ed anche il Covo, siano stati costretti ad imitare l' esempio del capo-scuola. Tale monotonia di operare derivò certamente dall' avere comandato Federico Gonzaga, come racconta il Vasari, che nessuno potesse fabbricare in Mantova senza l'approvazione del Pippi, per cui agli altri architetti era impedito di far eseguire i proprii disegni se questi prima non avesse Giulio ridotti conformi allo stile ed alla maniera di cui egli stesso si era fatto maestro. Ad onta di ostacoli sì forti il Covo pervenne ad ottenere stima di gran lunga superiore a quella raggiunta dagli altri artefici suoi contemporanei, e ciò apparisce senza dubbio dall' essere egli stato associato a Giulio medesimo nella magnifica impresa della edificazione del *Duomo:* e dall' essere stato, nello stesso giorno in cui moriva il Pippi, prescelto ad occupare il seggio di legislatore dell'arte. Comunque sia acquistossi egli bellissima fama, e fu tenuto in sì alta opinione dal principe, per cui emetteva questi il seguente decreto. » Nemini dubium est Spectabilem Julium Pippum Romanum quem proxime mors nobis abstulit fuisse excellentem pictorem summumque architectum, ut hac ætate, si primus ei locus non debetur saltem secundum facile daretur. » nec in ipso laudando multum temporis atque laboris conterendum est, cum opera ipsa per se » eum clarum commendatumque reddeant. Tali ergo tantoque viro spoliati ad alium animum nostrum adplicuimus qui in *architectura* illo *minime inferior est* ita dignus habetur Joannes » Baptista de Covo. » Ma poco il nostro architetto ha goduto dell' onorevole incarico concedutogli perchè all' anno 1549 morì. Il di lui cadavere deposto entro la chiesa di Santa Agnese, quivi furono nel marmo, che ricopriva il sepolcro, scolpiti gli emblemi dell'arte da lui professata, ed in mezzo a questi un papiro su cui era scritto:

BAP. COO. ARCHITECT. MAX.
IN. PRIN. FIDE
INSIGNI. PAVPERTATE
INGENTI. CIVIVM. DOLORE. ELATO
VXOR. ET. FI. MOES.
OP. PATR. CONIVGIO.
STIPE. AMICORVM. COLLATO
POSVE.

Per l'incuria degli uomini e per le vicissitudini dei tempi questo prezioso marmo, già fatto a pezzi, si sarebbe fors' anco perduto, se al principiare del corrente secolo l'architetto Paolo Pozzo

non ne avesse con molta cura raccolti ed insieme riuniti i frammenti, collocandoli nel tempio di Sant'Andrea. Così questa iscrizione ricorda l'indegnissimo ricambio di povertà alla virtù dell'artefice, a cui per quanto è lecito credere, i principi erano stati larghi in profferte di mercedi e di beneficii, ma a cui dippoi o per pochezza di mezzi o per altre meno oneste cagioni, mancarono alla data promessa. Se con vera amarezza dell'animo abbiamo ricordato le sventure retribuite ai talenti e alle virtù dell'illustre architetto (1) (pur troppo frequente compenso a chi col cuore e colla mente ha ben meritato degli uomini), con altrettanto piacere richiamiamo la prova di stima e di affetto straordinaria, concorde nei parenti, negli amici e nei cittadini, i quali vollero, per quanto era in loro, riparare all'ingiustizia toccata all'egregio col lasciare incisa nel marmo onorata memoria e tale che attestasse perennemente ai posteri quanto avesse egli meritato e quanto desiderio avesse di sè lasciato nei buoni.

Ora considerando al modo con cui l'architettura fu esercitata in Italia nel secolo di Leon decimo (secolo nel quale le arti salirono ad altissima fama) pare a noi di intravedere nelle opere due differenti maniere originate da scuole diverse. Alla prima diedero moto, ed in questa procedettero anco prosperamente, coloro che con molta sapienza ed originalità di concetti modellarono le proprie invenzioni sugli esempii degli antichi maestri. Così di bene operare a tal modo lasciarono prove fra gli altri Andrea Palladio nelle elegantissime fabbriche murate in Venezia e nella provincia, e Michele Sanmicheli nei magnifici, solidi e colossali edificii eretti in Verona.

La seconda maniera crediamo poi che fosse immaginata dai pittori i quali nell'architettura non si vollero astretti da leggi e neppure da quelle che fino ai loro tempi erano state i fondamenti sicuri dell'arte; ma i quali invece indipendenti abbracciarono per buono qualunque mezzo capace di riuscire nelle fabbriche ad un effetto magico e *teatrale*, ossia a sorprendere i riguardanti. Al quale fine codesti pittori-architetti con libertà licenziosa usarono di moltiforme movimento di corpi, dello avvicendare le linee curve e le rette, di piani mistilinei, di colonne binate o quadribinate senza imporvi l'uffizio di sopportar gravi pesi e di altri cosifatti capricci. In mezzo a tanti errori si deve però confessare che nei *pittoreschi* monumenti che hanno lasciati non di rado apparisce molta varietà e ricchezza di composizione unite a sorprendente armonia e ad altre originali bellezze, che chiaramente mostrano la forza d'ingegno e la potenza della immaginazione dei loro inventori. Questa forza intellettuale e questa potenza immaginativa (dall'abuso delle quali potè al secolo decimo sesto derivare il difetto ora accennato) siccome furono sempre doti comuni degl'Italiani, forse rendono pur'anco ragione del come potesse accadere, che mentre l'architettura per molti secoli si mantenne presso i Greci ordinata con leggi invariabili, invece in Italia sia soggiaciuta a molte ed improvvise mutazioni così, che tra il nascere ed il salire, tra l'altezza ed il decadimento dell'arte siano corsi spazii brevissimi.

Pare che tale maniera, diremo così, architetto-pittorica sia stata dapprima usata in Roma da quel forte ingegno del Buonarroti, il quale non parendogli buono nè imitabile quanto altri avessero fatto, spaziò con piede libero su tutti i campi dell'arti immaginando in pittura, in scultura ed in architettura nuovi ed originali sistemi. Ben presto gli esempii di quel genio audace furono seguiti da molti, fra' quali solo, per non distrarci dal nostro argomento, ricorderemo Giulio Romano, che così operando nel nostro paese influì coi precetti e cogli esempii sugli architetti, di cui ora ci viene in acconcio di parlare.

Primo fra gli architetti discepoli di Giulio fu Giovanni Battista Bertani, il quale a lui vivente servì di ajuto, e che lui morto, fece compiute le fabbriche che aveva lasciate imperfette. In un decreto di Francesco Gonzaga scritto al 12 di maggio del 1549 Giovanni è nominato: » Vicarius » præfectusque curiæ et fabricarum Mantuæ. Non tantum summus architectus excellensque pictor, » sed etiam perpolitus statuarius. » A noi non è dato parlare del valore del Bertani nell'operare

(1) — Di questo architetto e della sua famiglia riferiremo altre notizie ed alcuni documenti nel volume secondo.

in scultura ed in pittura, perchè non ci sono rimasti lavori che siano stati sicuramente da lui immaginati e condotti; quindi ci accontentiamo di ricordarlo architetto.

Il Bertani nato al 1516 ed educato da' precetti di Giulio ebbe due volte, durante il pontificato di Paolo terzo (dall'anno 1534 al 1549), a recarsi in Roma pel desiderio di erudirsi nell'arte e di studiarvi i monumenti *dei buoni antichi la maniera dei quali* teneva egli fosse *vera et infallibile*. Infatti diede prova di erudizione architettonica nell'opera da lui pubblicata in Mantova al 1558 che dedicò al cardinale Gonzaga, intitolata. *Gli oscuri e difficili passi dell'opera Jonica di Vitruvio di latino in volgare ed alla chiara intelligenza tradotti e con le sue figure a luochi suoi.* Opera il cui manoscritto fu posseduto e tenuto in gran pregio dal Burlinghton in Londra, e che tradotta poi in latino fu compresa dal Poleni nelle sue *Exercitationes Vitruvianæ.* Se il Bertani ebbe giustamente nome di assai erudito, si acquistò anche la celebrità di uomo molto dotto e pratico di prospettiva, e di ciò abbiamo prove non solo da quanto scrissero Giorgio Vasari, Francesco Milizia ed altri storici; ma ancora perchè Martino Bassi al 1570 ricercando pareri intorno all'architettura prospettica rivolgevasi a tale uopo ai migliori artefici allora viventi, al Palladio cioè, al Vignola, al Vasari non solo, ma anche al nostro Bertani, la di cui lettera responsiva si legge fra le *pittoriche* poste in istampa da monsignor Bottari. Il Bertani contava cinquantaquattro anni di età quando, (come scrisse egli stesso) fu côlto *da lunga e disperata malattia,* la quale, per quanto sappiamo, ha durato sino al 2 di aprile del 1576 in cui logorato dalla diuturnità del male fu tratto al sepolcro (1). Il Bertani durante la sua carriera assai onorato da tutti e molto amato da Guglielmo Gonzaga, che lo aveva creato cavaliere, moriva in patria ove splendidamente era sempre vissuto, abitando la casa che fu da lui nominata *il mio palazzo* (2).

All'ingresso di quel *palazzo* il Bertani pose due colonne joniche di marmo detto *bronzo,* una delle quali scolpì intiera e compiuta e fece » il modano dell'altra (scrisse il Vasari) in piano » con tute le misure segnate di detto ordine jonico, e così il palmo, l'once, il piede, ed il braccio » antichi acciò chi vuole possa vedere se le dette misure son giuste o no. » Le quali colonne, che pur oggi si mantengono, accennano al singolare capriccio del nostro architetto, il quale così facendo con grande dispendio intese insegnare alcuni precetti dell'arte. Lo stesso Bertani lasciò scritto d'avere *posto in opera in molti luoghi della nostra città il medesimo ordine jonico,* perlocchè il Cadioli senza averne prova sicura attribuì a lui l'invenzione delle colonne murate all'esterno del palazzo dei Ceresara (3) e di quelle che trovansi presso la porta del *Carmine* oggi *Dogana.* Lo stesso Cadioli ed altri scrittori diedero gran lode a Battista per la applicazione ingegnosa di basi e di capitelli fatta alle colonne joniche collocate in un giardino entro la corte (4). Questa opera siccome fu certamente da lui immaginata, meglio delle altre che gli sono state soltanto attribuite, ci porgerebbe occasione a fare giusta stima del suo valore nell'adoperare l'ordine jonico, al quale sembra che avesse precipuamente vôlti i suoi studii; ma ci vien tolto ciò fare, perchè di tali lavori oggi non ci resta nemmeno una reliquia. Dovendo noi quindi tacere di tale opera che è andata perduta, nè credendo che ci convenga fermarci su quelle, delle quali non abbiamo prove per ritenerle da lui immaginate e condotte, pensiamo di portare il nostro esame sulla chiesa di Santa Barbara, grandioso edificio che fu indubbiamente architettato da lui.

Prima però di parlare del tempio che fece il Bertani stimiamo opportuno di premettere alcune osservazioni intorno al modo con cui l'architettura aveva spiritualmente proceduto fin lì in Italia onde così si dimostrino le condizioni morali nelle quali versava il nostro architetto, dalle quali si

(1) — Nel Necrologio di Mantova si legge: » 2 april 1576: Nobilis magister Johannes Bertani mortuus est in contrata » navis, ætatis annorum 60. »

(2) — Questa casa oggi è distinta dal civico Numero 2481.

(3) — Il detto palazzo oggi volgarmente è nominato *del diavolo;* la di cui porta modernamente fu guasta e mozzata per essere state tolte le colonne che sorreggevano il balcone.

(4) — Presso al luogo detto la *Segreteria.*

potrà trarre la ragione del come in quel suo lavoro appariscano molti pregi uniti a gravi difetti. Considerando ai monumenti rimasti pare a noi che in tutte le chiese erette dal secolo undecimo fino al declinare del decimo terzo chiaramente rilevisi imposta la espressione corrispondente allo spirito di un culto contemplativo, umile, penitente e capace di inspirare negli animi una viva fede e di innalzare l'idea all'altezza del mondo invisibile. Così a tempi del medio evo gli architetti collo stile archi-acuto da loro usato còlsero pur essi nelle loro chiese la espressione più acconcia ai sublimi riti cristiani, e la collegarono a quella di fratellanza e di amore di patria ch'era conforme allo spirito generale del popolo. Fu allora infatti che si videro in Italia entro ai tempii giurarsi le leghe e gli accordi ed appendere le spoglie dei vinti, onde gl'interessi e la gloria della nazione così raccomandati alla protezione del cielo acquistarono una nobiltà ed una forza superiori agli umani negozii e gli animi cittadini si mossero con pari generoso entusiasmo ed a venerare la religione e ad amare la patria. Sorto il meriggio della civiltà Italiana i quattrocentisti, che immaginarono un sistema d'architettura più consentaneo ai nuovi bisogni ed ai costumi della nazione, un sistema più studiato, più elegante, più semplice nei suoi principii, più facile nella esecuzione di quelli che erano stati usati dapprima, sebbene con modi diversi riuscirono però sempre nel dare alle chiese la espressione di raccoglimento devoto. Ma non così fecero coloro vissuti al secolo decimosesto, dei quali gli uni per troppa servilità nell'imitare gli edificii pagani, gli altri troppo amanti di novità e non ispirati da fede, tutti anche nelle edificazioni cristiane ricercarono la ricchezza dei mezzi e non la espressione che doveva esser il fine principale dell'arte. Ed infatti anche il maggior tempio della cristianità edificato a quell'epoca fu molto lontano da religiosa espressione. Così ancora in Mantova pei precetti e per gli esempii del Pippi già era venuta negli architetti a degradarsi la spiritualità del pensiero quando il duca Guglielmo Gonzaga comandò al Bertani di edificare entro la sua reggia una chiesa che valesse a monumento durevole di sua religiosa devozione e del suo amore alle arti.

Il Bertani pertanto immaginò questa chiesa compartita in tre navi, di cui le due laterali più piccole non mantengono regolari rapporti di proporzione colla mediana e di modo che le grandi arcate di questa non si collegano in altezza colle altre delle due minori. Nel mezzo della vòlta costrusse una grandiosa *lanterna* quadrata da cui si spande una luce importuna nel tempio e pose questa *lanterna* al solo fine di poter erigere dal sottoposto pavimento maestosi catafalchi, sui quali venissero esposte al suffragio dei credenti le salme dei principi trapassati. Sopra un *agape* elevò il presbiterio al quale si sale per ampia e rotonda gradinata, onde comodamente ognuno può vedervi le religiose funzioni, a cui assistevano i principi dalle diverse tribune a tal uopo distribuite nell'alto ed all'intorno del presbiterio. *L'ordine* col quale decorò dentro e fuori la chiesa, ma senza purità e senza scelta di forme, si accosta al *Toscano*, non adatto certamente alla magnificenza del luogo. Non ostante i difetti accennati, in questa fabbrica fu còlta assai bene la difficile espressione d'un tempio che valesse ai principi ed ai cortigiani per assistere ai sacri esercizii del culto. Esteriormente è costrutto nel mezzo un vasto atrio diviso in tre grandi arcate sorreggenti il *frontone*, le quali sono ripetute lunghesso la facciata del tempio e divise da pilastri, uni nel centro binati nei fianchi con interpostevi nicchie e bugnati. Sopra l'estrema arcata del lato destro si innalza il *campanile* tanto lodato da Francesco Milizia e detto dall'Algarotti *il più bello del mondo*, diviso in due ordini, e sorreggente un tempietto rotondo composto con forme gentili, che non armonizzano però colle altre impiegate al disotto. Nella base del *campanile* si legge:

IO. BAPTISTA BERTANVS
ARCHITECTVS EX GVL.
DVCIS MANT. III. SENTENTIA
ET TEMPLVM ET TVRREM
EXTRUXIT MDLXV.

Oltre alla chiesa testè descritta vogliamo accennare alcune fabbriche, l'invenzione delle quali rimase dubbio se debba attribuirsi al Pippi od al Bertani. Così la *cavallerizza di corte* nella quale mentre con sano giudizio e grande maestria si usò il bugnato, si posero in pari tempo con istrano capriccio colonne spirali. Così una casa (1) posseduta dal Pippi all'anno 1526 composta con armonia molto lodevole. Così infine la fronte del palazzo dei Colloredo, della quale si deve ammirare l'ardito concetto ed alcune originali bellezze in mezzo a' tanti difetti di stravagante licenza.

Contemporaneo al Bertani, e chi forse gli servì di aiuto, fu Giovanni Battista Zilotto da Vicenza, che fu nominato *prefetto delle fabbriche di sua Altezza e morì dell'anno* 1575. Sono pure ricordati Gabriele Nerni *architecto de sua Alt.* al 1578, vissuto fino al 1596, e due altri *prefetti delle fabbriche ducali*, cioè Oreste Vanocci e Francesco Trabalesi, l'uno morto al 1585, l'altro al 1588. I documenti poi che da noi saranno pubblicati nel volume secondo dimostrano che al 1579 era venuto in Mantova Tommaso Lauretti per servire ai Gonzaga *nella pittura et architettura;* ma di quanto egli facesse non rimase memoria. Chè anzi, se dobbiamo credere al Baglioni, Tommaso si sarebbe trattenuto ben poco, perchè chiamato in Roma *a dipingere la vôlta della sala di Costantino diede principio all'opera e tutto il pontificato di Gregorio decimoterzo vi consumò* cioè dal 1572 al 1584. Il cronista Rubino reca notizia che Sebastiano Sorina Asolano architettò la chiesa dedicata a San Pietro erettasi in Reggio nel 1589, la invenzione della quale però dall'Affarosi si attribui al Bolognese Giulio dalla Torre. E fratello a Sebastiano fu *Jacopo Sorina*, il quale all'anno 1596 è nominato *præfectus aquarum Mantuæ.* Ma le notizie dei tempi che stiamo esaminando non recandoci che nudi nomi, crediamo di non fermarci oltre su queste per passare a quelle che ci porgono il destro di parlare dei Bertazzoli, i quali servendo per quasi due secoli ai Gonzaga, godettero fama di valorosi architetti e di matematici insigni massime nelle discipline idrauliche.

Dei Bertazzoli furono Agostino e Gabriele ambidue ingegneri molto lodati pei modi sagaci ed industri con cui al 1530 prepararono archi e spettacoli in occasione che l'imperatore Carlo V. venuto in Mantova, vi creò duca Federico Gonzaga (2). Agostino e Gabriele detti al 1554 *filii quondam Andreæ Bertazzoli de Aquanigra, marangoni seu ingegnerij* prepararono il proprio sepolcro entro la chiesa dei Santi Gervasio e Protasio su cui fu scritto.

ARCHITECTORVM. IVSSV.
AVGVSTINI. ET. GABRIELIS. FRATRVM.
DE. BERTAZZOLIS. IN. SIGNVM.
POSTERVMQVE. ERGO. FACTVM.

Prefetti delle acque dello stato et ducato de Mantova l'un all'altro succedettero Lorenzo, Giovanni Buono, Giovanni Angelo, Gabriele e Giovanni Battista dei Bertazzoli. Uno fra questi, cioè Giovanni Angelo, coll'asciugare molte paludi e molte valli intorno a Guastalla tanto bene riuscì a migliorare le condizioni agricole e la salubrità di quel luogo che i Guastallesi gli decretarono al 17 di dicembre dell'anno 1594: « quod donare debetur sicut donant, dant et cedunt Spectabili Domino » Joanni Angelo Bertazzoli omne ac totum et integrum jus piscationis et piscare faciendi in alva » Butæ posita in dominio Guastallæ. » Il Tiraboschi (3) narra di aver rilevato da: « molte lettere conservate nel ducale archivio di Modena in quale alta stima lo avessero ambidue i Duchi » di Ferrara e di Mantova, e come a vicenda pur sel prestassero, ma a condizione di renderlo presto e come venissero a contesa fra loro quando l'uno il teneva più tempo che non era stato pattuito. » Infatti sappiamo che Giovanni Angelo *valoroso proffessore delle scienze dell'acque* al 1587, prestò opera al signore di Ferrara *per ordinare quello fà bisogno per la bonificatione di Castelnuovo e*

(1) — Posta in *contrada della Cicogna*, ed oggi segnata dei civici numeri 702-703-704 e 705.
(2) — Così fu scritto al 1609 da Gabriele Bertazzolo nipote a Lorenzo ed all'altro Gabrielle.
(3) — Op. cit. al Tomo VII, a pag. 570.

Bersello e Gualtiero e far cavar la Parmesana di Regiuolo per beneficio di detta bonificatione, costruendo al medesimo fine una chiavica presso Bondanello, al che attendeva ancora al 1594. (1)

Giovanni Battista, l'ultimo fra i Bertazzoli che tenne l'ufficio di *prefetto delle acque*, fece compiuta al 1608 la restaurazione del ponte *dè mulini* al modo ch'era stata già immaginata ed in parte intrapresa da Giovanni Angelo suo zio. (2) Se mancano opere per giudicare del merito di questo artefice, il Zucchi cronista contemporaneo attesta però che Giovanni Battista » fu famoso » ingegnero stimatissimo da noi ma anco dai principi stranieri. » (3)

Chi sopra tutti di questa famiglia si elevò in fama di eccellentissimo artefice fu Gabriele nominato dal Borsetti: (4) » philosophus, mathematicus, cronologus, astronomus, hidrologus, architectus, historicusque insignissimus » ; e da Gasparo Scioppio; » Mathematicus præstans et admirabilis machinarius. » Anzi il medesimo Scioppio ricercato da Urbano ottavo quali fossero gli uomini più sapienti che allora vivessero, risposegli uno essere il Bertazzoli, persona di grande reputazione e meritevole d'aversela cara dai principi. Noi qui diremo le notizie che ci è stato concesso di raccogliere intorno alle opere condotte da questo illustre artefice, e così porgeremo occasione a mostrare quanto giustamente si fosse meritata la fama che lo fece celebre.

All'anno 1602 richiesto da Federico duca di Virtemberga di proporgli modo capace ad attivare la navigazione da Canstadt fino ad Albrum, Gabriele diede soluto quel tema a mezzo di molti disegni e di un lungo ragionamento scritto in latino. — Un anno dopo il Duca Vincenzo Gonzaga commisegli *di fare il disegno di tutto lo stato Mantovano misurando valli, laghi, fiumi, strade, confini et altro;* tale lavoro fu lodevolmente compiuto dal Bertazzoli e posto in istampa. L'Amadei scrisse che: « questa stampa iconografica conservasi ed è reputata la più veridica e sicura » ; ma oggi è divenuta sì rara che per quante ricerche abbiamo fatte, a noi non fu dato di vederne una copia. Il medesimo duca Vincenzo al 1607 mandò il Bertazzoli nel Monferrato « a fondare un » pezzo d'ala che unisce la città di Casale colla cittadella e divertire l'acque delle colline al Pò, » le quali innondavano parte di terreno » ; nel che fare, scrisse lo stesso Gabriele che v'impiegò » tutto l'estate e l'autunno dell'anno 1607. » A lui era stato pur anco assestato l'incarico di rinnovare l'artificio, pel quale presso a Governolo si sostengono le acque del Mincio prima che pongano foce nel Pò, e questo diede compiuto con molta sapienza all'anno 1608. Di tale opera fu un tempo posta in quel luogo la seguente memoria incisa nel marmo che andò poi guasta e perduta.

SERENISS. VINCENTII. GONZAG. MANTVÆ
ET. MONTISFER. II. DVC. ET. PRINCIP.
AD. OMNIA. EXCELSA.
NATI. IVSSV. HÆC. QVÆ. AQVARVM. IMPETV. PRISCORVM
BELLORVM. TEMPORVMQVE. INIVRIA. DIRVTA. AC. PENE
EVERSA. IACEBANT. GABRIEL. BERTAZZOLVS. LAVRENTII
FILIVS. AQVARVM. PRÆFECTVS. ÆRE. PVBLICO. MELIORI
FORMA. REFICIENDA. AC. INSTAVRANDA. CVRAVIT
ANNO. DOMINI. CIƆIƆCVIII.

Nè meno dell'artificio architettonico che fece a Governolo deve aversi pur degno di moltissima lode l'eruditissimo e ben meditato discorso stampato in Mantova dagli Osanna al 1609 e di nuovo dai Pazzoni al 1755, con cui il Bertazzoli diede ragione del modo con cui aveva condotta quell'opera.

(1) — Intorno a questi lavori si veggano quattro lettere pubblicate dal Campori. (op. cit. a pag. 68. e seg.)
(2) — L'iscrizione che ricorda tale restaurazione oggi si alloga nel Museo Municipale.
(3) — Memorie manoscritte.
(4) — *Histor. Gymnasii Ferrariensis*. Parte. II. a pag. 425.

Oltre i lavori che abbiamo ora accennati Gabriele non solo architettò il convento dei frati di San Francesco di Paola a *Pusterla* e lì presso compose *un lodatissimo laberinto*, ma ancora siccome abilissimo nell' immaginare macchine e spettacoli, molti di quelle e di questi ne fece pei Gonzaga, e *per servire il gran duca di Toscana nella festa dell'argonautica e in quella del combattimento del galeone de' fuochi colle galee de' corsali* (come scrisse egli stesso). Studiosissimo si occupò eziandio sopra svariati argomenti, ed oltre al *Discorso sopra il nuovo sostegno* testè ricordato si hanno da lui pubblicati i libri seguenti:

— Breve descrizione della vita di San Leone I. pontefice e di Attila flagello di Dio, in cui si narra il miracolo occorso vicino alla terra di Governolo — Al 1614 e di nuovo al 1727.

— Descrizione delle allegrezze fatte in Mantova per le nozze delle Maestà di Spagna e Francia — Al 1615.

— Breve relazione del nobilissimo trionfo e della sontuosissima festa celebrata in Mantova per la elezione di S. M. Ferdinando arciduca d' Austria all' Impero — Al 1619.

— Relazione intorno all' acque della Gusolina — Al 1619.

— Breve relazione dello sposalitio di Eleonora Gonzaga coll'Imperadore Ferdinando II. — Al 1622.

— Breve descrizione de' fuochi trionfali fatti in Mantova per le nozze di Eleonora Gonzaga coll' Imperador Ferdinando II. — Al 1622.

— Breve relazione delle allegrezze fatte in Mantova il dì 18 settembre 1622 per la coronatione della Imperatrice Leonora Gonzaga del Regno d' Ungheria — Al 1622.

— Brevissima relazione dell' augusto apparato di fuochi artificiali fatti in Mantova il dì 5 Aprile 1626 nel passaggio di Claudia dei Medici alle sue nozze con Leopoldo arciduca d' Austria — Al 1626.

Gabriele tocchi appena i cinquant' anni di vita, oppresso dalle gravi e molteplici fatiche finiva di vivere al 30 di Ottobre del 1626. Venti giorni prima di morire scrisse l' atto di sua ultima volontà con cui diede prove di molta pietà istituendo *un canonicato* nella Cattedrale, una *cappellania* nell' oratorio di San Leone presso Governolo, e donando tutti i suoi *disegni e macchine ai Padri Gesuiti con facoltà di pubblicarli a spese dei suoi eredi*; lo che pur troppo non fu eseguito.

Antonio Maria Viani, che come abbiamo scritto qui era venuto a servire ai Gonzaga, vi fu non solamente *pittore di corte*, ma ancora *architetto ducale e prefetto delle fabbriche dello stato* (1). Del molto che (nello spazio di trent' anni in cui stette in Mantova) può credersi avesse il Viani architettato non sono rimaste che la memoria di alcuni lavori andati poi guasti o distrutti, ed una fabbrica che ancora si mantiene nella sua integrezza. Dei primi furono *diverse soffitte di legno e scomparti dorati* (2) eseguiti entro la corte; la villa edificata a Maderno presso al lago di Garda; ed il santuario sotterraneo della Chiesa di Sant' Andrea. L' unica opera rimasta è la chiesa dedicata a Sant' Orsola, la quale, come scrisse il Cadioli, *fu opera lodevolissima condotta giusta un autentico manoscritto* (3) *sul disegno fattone dal Viani*. Questa chiesa fu eretta al 1608 a spese di Margherita Gonzaga per servire a comodità delle suore che abitavano lì presso. La forma del tempio è ottagona; in ogni angolo vi è collocato un pilastro, ed in ciascuno dei lati sono due archi l' uno sovrapposto all' altro. In mezzo agli archi allogati al di sopra sono poste diverse tribune in cui le suore, non vedute dal popolo, potevano assistere alle religiose funzioni; e fra gli archi situati nel basso sono varie cappelle nelle quali sorgono gli altari. Nell' interno di questo edificio appariscono le parti collegate fra loro con sapiente armonia, le forme disegnate con molta eleganza, con semplicità di concetto, con giudiziosa economia nella distribuzione della luce, e ciò che più monta, vi si vede côlta la espressione devota conveniente alla casa di Dio. Alla fabbrica interna non corrisponde però quella esterna; del che si deve imputarne grave difetto al Viani.

(1) — Così scrisse lo Zucchi.
(2) — Lavori ricordati dal Cadioli. (op. cit.)
(3) — Il libro tuttodì inedito s' intitola: *La vera historia della fondatione di Sant' Orsola*; e ne fu autore Tiberio Guarini.

infatti l'artefice col decorare la facciata di colonne corintie, questa compose più ricca ed ornata del luogo stesso in cui si adora il Signore; e per aver fatta la fronte del tempio più lunga che non sia l'interno, pose agli estremi di quella due colonne le quali non connettendosi in alcun modo con la fabbrica interna, appajono oziose e collocatevi solo per sorreggere la trabeazione.

Nel borgo di *San Giorgio*, che già fu distrutto, entro la chiesa dedicata al medesimo santo si leggeva un tempo sopra un sepolcro la seguente iscrizione:

QVINTILII. CORSINI. PRÆFECTI
DVC. FABRICARVM. HIC. COLLOCATVM
CADAVER.
OBIIT. DIE. XVII. MAII. MDC XXIIII.

Da ciò potremo argomentare che il Corsini fosse stimato a quell'epoca artefice molto distinto, mentre si scorge che i Gonzaga lo ebbero prescelto a loro architetto. Di più non possiamo dire, perchè ci mancano le prove per portar sopra lui un giudizio, nè volendoci perdere in vane conghietture passiamo ad esaminare alcuni lavori eseguiti da altro architetto vissuto dappresso al Corsini.

Il Zucchi (1) narra che: » Nicolò Subregondi abita di dietro a San Gervaso et è di nazione » svizzero e di proffessione matematico, architetto et ingegnero. Abitò un tempo in Fiandra et » indi in Roma, di dove lo condusse a Mantova il Duca Ferdinando per suo architetto, dandogli » ufficio delle fabbriche. Sono suoi disegni il palazzo della Favorita, l'Eremo dè Camaldolesi, e » la porta di Cerese. » Le quali opere accennate dal Zucchi, cronista contemporaneo, tuttodì si mantengono e chiaramente dimostrano il valore dell'artefice che le imaginò e condusse.

Il Subregondi nel murare la porta della città detta un tempo di *Tiresia* ora di *Cerese* sfuggì ogni movimento di linee e goffi rilievi e si attenne a castigati precetti; onde per la semplicità colla quale compose la *pianta* e pel temperato sistema d'ornare mantenuto nella elevazione diede alla fabbrica forma elegante e ad un tempo la più acconcia agli usi, a cui doveva servire. Ottima poi e bene accomodata ci pare la espressione che impose al palazzo *del Padiglione* (2) (posto nel mezzo al bosco della *Fontana*), nel quale per vasto e magnifico atrio si entra in poche stanze distribuite euritmicamente nel pian-terreno. Per tale economia di mezzi usata all'interno l'architetto sapientemente infatti mostrò esser quel luogo eretto a momentaneo convegno dei principi che intendevano a riposarsi dalle fatiche sopportate nel cacciare lì presso: e pei bugnati ed altre forme robuste con cui ornò la facciata armonizzò assai bene la fabbrica colla foresta che la circonda all'intorno. Grandioso concetto assunse Nicolò nell'architettare il palazzo *della Favorita* a lui stato commesso al 1621 dal duca Ferdinando Gonzaga. Divise tale edificio in tre *corpi* separati e distinti, dei quali due accomodò agli usi servili, ed uno, ch'è posto nel mezzo, ad abitazione del principe e dei cortigiani. Per entro al *corpo* di mezzo distribuì con bell'ordine ampie sale e moltissime stanze con che provvide ai bisogni ed ai desiderii del duca ricercatore ambizioso di fasto oltre regale. Al di fuori allogò con bel garbo lunghe e grandiose loggie sottoponendovi vaste gradinate per le quali da diverse parti si entra nel regio palazzo, e per queste e per altri ingegnosi risalti di ben adatti *corpi* sporgenti côlse un effetto mirabile così che anco al solo vederlo di subito quel luogo desta grata sorpresa. Con tali mezzi sapienti il nostro architetto riuscì nel difficile assunto che si era proposto di imporre cioè alla fabbrica il carattere di una abitazione principesca destinata però a servire di villereccio delizioso soggiorno.

(1) Memorie manoscritte, già ricordate.

(2) — Il Zucchi nominò solo *l'Eremo dè Camaldolesi* siccome parte precipua delle fabbriche state architettate dal Subregondi in quel luogo. L'Amadei scrisse però di aver rilevato dal catastro segnato A a pag. 5, e dall'altro se- » gnato B a pag. 4 dei rogiti di detto Eremo, stipulati dal notajo Vincenzo Bresciani, che nell'anno 1635 per or- » dine di Carlo Duca VIII fu posta mano alla fabbrica della Chiesa, del Romitorio e del palazzo Ducale annessovi » per comodità d'esso Duca entro il bosco della Fontana. » Ma della *Chiesa* e del *Romitorio*, atterrati al 1795, non rimanendo oggi vestigio, fu forza a noi di parlare del solo *palazzo*, che tuttodì si conserva.

I pregi non comuni riconosciuti nei diversi lavori da noi accennati, persuadono pertanto essere stato il Subregondi uno dei pochi che si tenne immune dai vizii dell'età in cui visse generalmente corrotta; e che perciò debba giudicarsi uno dei migliori architetti che fiorì nel secolo decimo settimo. Da una lettera scritta da Nicolò, al 30 di aprile del 1647, a Lodovico Chieppio segretario e consigliere del duca di Mantova, si raccoglie ch'egli mal concio di salute temendo presto il fine del suo vivere raccomandava sè ed il figlio alla protezione dei principi. Quindi di lui non rimase altra notizia se non che era già morto all'anno 1648.

Noi ci siamo prefissi di parlare dell'architettura esercitatasi in Mantova fino al termine del secolo decimo ottavo: a dar finito perciò il compito propostoci verremo ora accennando le poche notizie che abbiamo potuto raccogliere intorno agli artefici che qui hanno operato in tale epoca.

Dal libro intitolato: *Trattato sopra la struttura dei theatri e scene*, pubblicato in Guastalla nel 1676 da Fabrizio Carini-Motta, apparisce che costui era stato *architetto del Serenissimo di Mantova*, e che aveva qui edificato un teatro detto dei *Fedeli-Gonzaga*, già da tempo distrutto e di cui non rimase avanzo nè ricordo alcuno. Poco dopo al Carini furonvi Alfonso e Doriciglio Moscatelli. Il primo venne assai lodato dal Volta e dal Coddè » per essere stato l'inventore del » modo tanto studiato dai Romani di non interrompere agli angoli le balaustrate, che pose in opera » per la prima volta nella erezione della maestosa scala del palazzo Priuli in Venezia; » ma questa invero è cosa di sì poco momento che merita appena di venir ricordata. Risulta dal Necrologio che fu *Prefetto delle acque di tutto lo stato Mantovano et ingegnere di Sua Altezza Serenissima*, e che morì al 30 di gennajo del 1687 *in età d'anni* 60. Il secondo, cioè Doriciglio figliuolo ad Alfonso, dopo il padre ebbe titolo ed autorità di *Prefetto generale delle acque*. A questo si deve serbare grata memoria per la cura ch'ei pose a mantenere conservati diversi monumenti patrii. Così le restaurazioni dei palazzi *del Tè* e della *Ragione*, della chiesa Cattedrale, del *Porto Catena* e del *Sostegno* presso Governolo furono tutte da lui eseguite nel corso di dieci anni, dal 1718 al 1728. Quanto al modo di architettare diede egli prova di gusto corrotto e di viziate maniere, nell'edificare al 1716 la chiesa di San Barnaba avendola decorata con pilastri e modanature pesanti, con cornici e con altri ornamenti *barocchi* (1). Dietro ciò supponiamo che il Moscatelli abbia avuta bella fama non già perchè sia stato valente architetto, ma sibbene perchè fu assai perito negli esercizii d'idraulica. Ciò pensando crediamo di apporci al vero anche perchè conosciamo quale carica gli sia stata affidata, e perchè sappiamo che il governo imperiale lo mandava nel 1719 in Bologna per giudicarvi se convenisse allo stato Romano e ad altri finitimi lo scaricare le acque del Reno nel Pò. Intorno al quale argomento Doriciglio pubblicò anzi le seguenti scritture.

1.° — Suggerimenti di avvertenza sopra la proposta immissione del Reno nel Pò.

2.° — Informazione sul progetto della città di Bologna di estrarre una parte d'acque dal Pò con nuovo canale per vescicolare il suo Reno al mare.

3.° — Rappresentanza di ameno sogno fatto sopra l'ultimo progetto di estrarsi una porzione d'acqua dal Pò.

Morto al 1739 Doriciglio Moscatelli, Antonio Maria Azzalini (2) fu nominato *generalis aquarum*

(1) — Nel *Diario cronologico-storico Guastallese pel* 1852 si legge che lo stesso *Moscatelli insieme con un Bortolo architetto pur Mantovano sopravvedette alla demolizione della fortezza di Guastalla;* senza però che vi sia indicata l'epoca in cui ciò accadde.

(2) — Nella iscrizione che un tempo fu posta sul sepolcro dell'Azzalini entro la chiesa dei frati del cappuccio si leggeva:

NIL. PRO. SE. MAGNA. PRO. CIVIBVS
EXPOSVIT. SVSTINVIT. SVPERAVIT
MODICVM. NON. PETIT. ANTONIVS. MARIA
AZZALINI. GENERALIS. AQVARVM
PRÆFECTVS. DEVIXIT. DIE. NAT.
D. ANNO. MDCCLIV. ÆTATIS. LXVII.

praefectus il quale dal Zanni fu detto *matematico, idraulico ed architetto celebre*, e dal Volta: *assai perito nell' architettura, nella meccanica e nell' idraulica.* Non avendo però nè il Zanni, nè il Volta addotte prove del valore manifestato dall' Azzalini, nè di questo essendo rimaste opere capaci di dimostrarcelo, basterà a noi di accennare i pochi lavori che lo stesso Volta, l' Amadei ed il Coddè scrissero essere stati da lui eseguiti. Così, stando a ciò ch' essi narrano, nel 1729, quando ancora viveva il Moscatelli, immaginò egli e propose i modi più acconci ad impedire che le acque del Pò trascorressero senza ritegno sulle terre a Polirone, e le avalassero; ed ancora suggerì i mezzi e gli artificii per sostenere a Governolo le acque del Mincio, onde impedendo loro di disperdersi nelle valli adjacenti, tutte raccolte e contenute in un solo canale valessero a favorire comodità dei naviganti, ed a procurare maggior salubrità agli abitanti dei luoghi vicini. Così, riportandoci sempre a quanto asserirono i citati scrittori, al 1752 diede mano a ristorare da gravi danni sofferti *il vaso di Porto*, quel manufatto cioè per cui le acque sono trattenute nel lago superiore prima che si scarichino nell' *inferiore;* ed i mulini sottoposti al ponte pel quale si entra in Mantova venendo dal *borgo di Porto.*

All' anno 1752 istituita la Accademia Mantovana, il primo eletto ad occupare l' onorevole seggio di maestro d' architettura fu Giovanni Cadioli, stato già da noi rammentato: il secondo Battista Spampani, il quale al 1770 pubblicò in Roma: *il Vignola illustrato, con un trattato d' architettura e di prospettiva* (1). Ma il Cadioli e lo Spampani non lasciarono opere architettate da loro, nè altre memorie che fossero meritevoli a registrarsi, per cui di loro assai volontieri taceremo, imitando in tale guisa tutti gli storici, anche loro contemporanei, che non li ebbero degni di ricordarne nemmeno i nomi; così, giunti a quest' epoca e impazienti d'inutile indugio, ci affrettiamo con lietissimo animo a parlare di quel forte ingegno che fra il *potente attrito del barocco che crollava col gusto greco e romano che rinasceva* (2) si fece in Mantova il rigeneratore dell' arte: intendiamo dire di Paolo Pozzo.

(1) — Dello Spampani fu discepolo forse Domenico Marchelli che al 1789 si trasferì ad abitare in Reggio. Qui, siccome scrisse il Campori, (op. cit.) questo *architetto Mantovano lasciò buona memoria di se*, ma non disse quali opere abbia egli eseguite, nè a noi fu dato trovarne notizie.

(2) — Così scrisse il Marchese Selvatico parlando dell'architetto Quarenghi nel libro intitolato: *Pensieri sull' architettura civile e religiosa*, a pag. 90.

CAPITOLO II.°

DELLA VITA E DELLE OPERE DI PAOLO POZZO

Carlo e Marta ambidue della famiglia *Dal Pozzo,* originati da Puria in Isvizzera, furono i genitori di Paolo, il quale nacque in Verona all'otto di marzo del 1741. Ancora giovinetto mostrò egli forte e svegliato ingegno, e mise tanto amore allo studio che a questo si dedicò interamente avendolo per unica e gradita occupazione. In patria quindi apprese dai Padri Somaschi i rudimenti delle lettere umane; da Stefano Mariotti le lingue greca e latina; e da Francesco Ventretti e da Giuseppe Torelli le severe e difficili scienze del calcolo. Di tali studii tanto bene approfittò onde il Volta (1) scrisse che: » a diciotto anni egli era già pratico non solamente delle due lin- » gue greca e latina, ma ancora de' principii della fisica e della matematica. » Quasi poi a sollevare l' animo da occupazioni si gravi Paolo si diede a disegnare d'architettura coi precetti di Adriano Cristofolri, *non tralasciando* ad un tempo *di leggere i migliori autori che hanno scritto intorno al bello di quest' arte liberale.* (2) Perlocchè noi riguardando alla natura degli studii ed all'ordine con cui Paolo li ebbe percorsi, questi fin sulle prime appajono bene accomodati alla riuscita di buon architetto. Infatti coltivato l'ingegno per le lettere umane e filosofiche, intese dippoi pei migliori dettati intorno alle regole architettoniche di farsi capace di trascegliere il bello ed il buono; ed infine imparò dalle scienze del calcolo quelle leggi che sole insegnano a procurare vera solidità ed economia nel fabbricare. Ma tutte queste cose se potevano valere a mezzi utilissimi e ad aiuti indispensabili per formare un artefice, ne erano impotenti per sè quando non fossero sussidiati dalla scintilla del genio, per la quale solo s'infonde vita alle opere e spirito alla parola. Nè tutte queste doti mancarono al Pozzo, il quale, per forza d'ingegno, poichè conobbe che l'architettura era insozzata da ogni maniera di strani capricci ne studiò le cagioni che viziandola avevano condotta l'arte sì al basso, e di animo indipendente e di generosi pensieri ebbe forza di commettersi arditamente a combattere gli errori ed a tentare colla voce e cogli esempii di introdurre in Italia un gusto migliore. A tanto alta intrapresa gli valsero di sprone e di aiuto due uomini illustri, allora viventi in Verona, i quali devono perciò essere quì ricordati.

Il primo fu Alessandro Pompei nobile ed agiato signore, quegli che, come scrisse il Milizia (3), rispose a chi lui consigliava godere i beni donatigli dalla fortuna e non più: *Perchè sono nobile e ricco devo dunque marcire nell'ozio?* Quindi datosi a tutt'uomo allo studio dell'arte ebbe mente e cuore di opporsi ai delirii del secolo e ne diede prova al 1735 nel libro che scrisse intorno; *Ai cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli*; del quale *uno de' suoi non*

(1) — Abbiamo tolte queste parole dall'*Elogio di Paolo Pozzo* che non fu mai pubblicato, ed altre ne trascriveremo in seguito quando ce ne venga opportunità.

(2) — Così leggiamo in alcune memorie manoscritte del Pozzo, dalle quali ci cadrà di trarre altre notizie di lui che noi riferiremo mano mano in questo capitolo.

(3) — Op. cit. al Tom. II, a pag. 282.

minori pregi è il continuo fulminare i capricci moderni (1). Il secondo fu il conte Girolamo Pozzo valente architetto e castigato scrittore, che tentò di richiamare l'arte a più sani precetti, e fu amico, maestro e protettore dei giovani artefici fra' quali si ebbe carissimo Paolo Pozzo.

In un registro, nel quale Paolo scrisse di sua mano le notizie delle cose accadute negli anni suoi giovanili, abbiamo letto che essendo al 1757 venuto in Verona certo nobile inglese per ricercarvi artista capace di disegnare monumenti in Egitto, il conte Pozzo proposegli Paolo, che sebbene giovane di età conobbe provetto nell'arte. E lo straniero accolse con larghe promesse e con infinite carezze il propostogli giovine artefice, e questi volontieri lo avrebbe seguito se non fosse stato trattenuto dal padre che lo supplicò di non accrescergli il peso di sua vecchiaja coll'affanno che gli avrebbe recata la sua dipartita. Così Paolo rimasto in Verona continuò a sopravvedere alla esecuzione di molte fabbriche immaginate dal suo maestro, e di alcune altre di propria invenzione che si murarono in patria. Prova ancora di quanto fino da quel tempo egli fosse stimato per studio e per pratica nell'operare apparisce dall'essere stato Paolo proposto al 1758 da Giuseppe Torelli, il celebrato illustratore di Archimede, a maestro di matematiche nel collegio militare in Verona; lo che non riuscì ad effetto per le cagioni che ora siamo per narrare.

Giovanni Domenico Pozzo fratello al nostro architetto essendo venuto in Mantova inviatovi dal marchese Canossa per attendere a diversi privati negozii, quivi portegliesi occasioni di arricchire per l'esercizio del commerciare aveva fissata stabile sua dimora. Quindi per molte e vaste industrie intraprese abbisognando costui di onesti e fidati ministri richiese ad ajuto il fratello » » per unicamente valersene negli affari di negozio da esso lui in quell'anno intrapresi in società » dell'incominciata ferma generale e del signor marchese di Canossa; e non già pel millantato » fine di sollievo al padre. » (Così scrisse Paolo). A diciannove anni di età, in cui la mente ed il cuore sogliono aprirsi a lusinghiere speranze, ed essere sedotti da potenti illusioni, Paolo dunque fu costretto di attendere in Mantova alle noie di mercenarii interessi. Quindi fu *spedito* (sono sue parole) *a caricare dei grani in Toro e Trieste colla spedizione di mare. E nell'anno susseguente* (1761) ritornò *per la via di Venezia a Trieste passando in Dalmazia per pagare i grani quivi acquistati.* Al 1763 andato in Verona a rivedere suo padre, quivi gli amici udendo da lui quanto increscessegli tale maniera di vivere, e dolendosi essi che un ingegno sì bene disposto a riuscire nell'arte andasse miseramente perduto, procurarongli un incarico più conforme alle sue inclinazioni ed ai suoi studii. Dietro le pratiche fatte per giovargli il Pozzo al 1764 venne prescelto dalla Repubblica Veneta a giudice e moderatore di aspri litigi insorti già tra Venezia e l'Impero per vantati diritti che le parti contrarie volevano rivendicare, e per pretesi soprusi che ambedue amavano togliere nel possedimento e nell'uso delle acque del Tartaro. Ed il Pozzo ed altri eletti dalla corte di Vienna convenuti in Ostiglia riuscirono per accomodate e giuste proposte a togliere di mezzo ogni quistione e concordemente stabilirono quel *trattato d'Ostiglia* (2), che fu legge accettata per consentimento comune e che ancora oggi si mantiene osservata. Perlocchè Paolo cresciuto in grazia dei Veneziani venne richiesto a stipendii dalla Repubblica: *ma le premure* (così egli) *di suo fratello ed i vantaggi che da esso sperava* lui *trattenne di accettare sì favorevole incontro.* Paolo pertanto nuovamente gettato nella oscurità di un fondaco tornò contro voglia in Mantova ad occuparsi degli intrighi e dei maneggi di commercio, dai quali finalmente pervenne a sbrigarsi all'anno 1772, in cui dal fratello erangli state negate perfino le mercedi promesse.

Non avvilito dalle avversità, non dai famigliari disgusti, non dalla bassa fortuna in cui versava, Paolo tornò lietissimo e con molto trasporto a dedicarsi ai primi e diletti suoi studii, ed a questi applicò con tanto frutto che venuto in fama di valente architetto fu al finire dell'anno 1772 eletto in Mantova a maestro nella Reale Accademia. Della stima in cui era tenuto dal Governo

(1) — Milizia; ivi.
(2) — Pubblicato poi in Milano al 1776.

Imperiale abbiamo prova da quanto il conte di Firmian, moderatore supremo di Lombardia, gli scrisse al 30 di gennajo del 1775: » Godo della di lei nomina in professore d'architettura di » codesta R. Accademia. Ella è stata prescelta in vista delle ottime testimonianze che mi sono » state date della di lei abilità, non meno che dalla fondata speranza che sarebbesi ella con tutto » lo zelo adoperato nell' ammaestramento della gioventù in un' arte di tanto utile e decoro, ma in » oggi guasta da cattivi principii e da un peggior gusto. »

All' alta missione accennatagli dal Firmian si commise il Pozzo con tutte le forze dell' animo, incominciando dallo scrivere (a modo *di lezioni*) i precetti pei quali additava ai suoi discepoli la via sicura a percorrere per riuscire buoni architetti. Lo che tanto più era necessario allora che le fabbriche quantunque si murassero *barocche*, non mancavano però di pregi incantevoli, onde da questi le giovani menti potevano venire sedotte ad imitare pur quello che era difettevole e molto viziato. E perciò e perchè mancava un libro capace di educare rettamente gli artefici (1) crediamo che Paolo assai bene operasse col formulare in iscritto insegnamenti d'architettura, tanto più che col dare precetti in quest' arte non si corre pericolo, come accadrebbe nelle altre, di facilmente imbrigliare gl' ingegni e di renderli troppo servili. Infatti l' architettura definita dal Milizia: » una conformazione necessitata dai bisogni fisici e dalle abitudini morali in cui si » dipingono i climi, le idee, i costumi, i gusti, i piaceri ed il carattere stesso di ciascun popolo; » non si appoggia come la pittura e la scultura all' immediato confronto visibile coll' uomo, ma limitata di mezzi per la maggior parte si basa sul calcolo e sul raziocinio. Lo che però non deve intendersi a termini troppo ristretti da indursi che l' architettura sia poco più di una fredda scienza di calcolo, mentre essendo arte abbisogna eziandio di molto gusto e giudizio per raggiungere nelle opere lo scopo cui deve mirare di procurare l' utile ed il sodo e ad un tempo ancora diletto.

Ma per non distrarci oltre dal nostro argomento vogliamo ricordare che gl' insegnamenti dettati dal Pozzo andarono miseramente perduti, del che abbiamo molto a dolerci perchè è ragionevole a credere che quelle scritture ci avrebbero sicuramente mostrato il modo con cui egli giudicava dell' arte. A supplire però a tale mancanza ed importando moltissimo di conoscere come egli avesse proceduto nello studio dell' arte e con quali norme la avesse esercitata, ci siamo fatti a raccogliere da diversi scritti rimasti alcune memorie del Pozzo che noi riferiamo. (2)

Al 1771 egli narra essersi: » impratichito del disegno di architettura civile col mezzo dello » studio fatto sui dieci libri di Vitruvio, avendo spiegato e comentato diversi passi oscuri del » medesimo e particolarmente sulla differenza che passa dalla forma dè teatri greci ai latini, sul » quale oggetto stò attualmente applicato ad unire tutte le mie interpretazioni per darne una ben » ordinata idea ». Ed al 1785 aggiunse: » Io mi studio di voler descrivere ed illustrare codesto » elegante teatro di Sabbioneta, ed ho preso per mano l' antico teatro descritto da Vitruvio molto » mal trattato dai suoi comentatori col quale far constare la corrispondenza e l' uniformità del » gusto ». Ad eseguire i quali lavori molto dovette valergli la cognizione profonda delle lingue greca e latina ch' egli mostrò di avere, onde poi raccomandava di continuo ai suoi discepoli: *Vos exemplaria græca nocturna versate manu, versate diurna.* Che il Pozzo, uno fra i pochi e forse fra i primi che conobbero l'arte caduta allo stremo della depravazione, abbia spiegata efficace volontà per ritornarla a migliori principii e coraggio di propugnarla, non solamente rilevasi dalle sue opere ma ancora da alcune lettere scritte a' suoi amici. Così si legge al 1779: » Mi accorderà che dalla folla soltanto » degl' ignoranti siano stati partoriti què aborti che nelle membra delle cornici usate dai seicentisti » pur troppo si veggono; e perfino senza veruna conoscenza hanno di più posto gli ornamenti degli

(1) — Dei libri che allora si avevano in maggior credito per la educazione degli architetti, quello infatti di Vitruvio appariva troppo ridondante di teorie assolute da ridurre l' arte quasi a mestiere; l' altro dell' Alberti conteneva eccellenti precetti ma spesso confusi con erudizione estranea all' argomento; ed il terzo infine pubblicato dal Milizia ricercava molta pratica e molto criterio per sceverarvi entro il vero dal falso.

(2) — Altre scritture del Pozzo saranno ancora per intiero riferite da noi nel volume secondo.

» antichi sulle pessime modonature dei corniciamenti alla francese. Osservinsi dunque i vecchi esem-
» plari e leggansi i scrittori più accreditati che si scoprirà manifestamente che i nuovi ornati sono
» stati partoriti dalla barbarie dei tempi e dalla imperizia degli artefici ». Così nel 1780, parlando
degli architetti che allora operavano in Milano, scrisse: » il mio disegno non piacerà, perchè non
» può combinare col loro vantato stile, sebbene figlio primogenito del licenzioso Borromini e di altri
» barbari architetti ». Nè Paolo Pozzo era venuto abbracciando nuove opinioni spintovi da fanatico entusiasmo che fa parere buona ogni cosa che asseconda il proprio gusto; ma sibbene per intimo convincimento che gli era derivato da lunghi studii e da profonde investigazioni da lui fatte in materia, e guidatovi da un criterio quanto acuto altrettanto sicuro. Del che valga a prova il giudizio ch'egli diede del libro con cui Francesco Milizia tanto fieramente combattè gli errori commessi dagli architetti moderni; quantunque sarebbe stato lecito credere che tale opera fosse andata molto a genio al Pozzo, siccome quella che era molto conforme alle massime da lui sostenute. Intorno al qual libro ponderatamente invece osserva che: » I principii dell'architettura civile del Milizia sono scritti con
» molto fuoco capace di svegliare ogni intelletto che voglia però meditare, ma la base d'ogni suo
» principio non è fondata totalmente sul bello reale, ma piuttosto su d'una fervida fantasia inda-
» gatrice di novità non utile sempre al buon gusto. Converrà però leggerli con ogni attenzione
» ma fare come fanno le api nell'estrarne il succo dai fiori con utilità alla loro esistenza ed ai loro
» coltivatori. » Da tutto ciò può indursi che Paolo intendesse procurare la estetica rigenerazione dell'arte richiamando in onore gli esemplari degli antichi maestri e quelli accomodando agli usi, ed ai bisogni dell'età in cui viveva per ridurre l'arte stessa manifestazione dell'incivilimento presente. Che se gli studii fatti presso quel tempo sui medesimi antichi esemplari da architetti Inglesi, Francesi e Germani non partorirono alcun frutto di bene solido e durevole, (se si escluda quanto fecero Jones e pochi altri) verrà utilissimo alla storia dello spirito umano il ricercare le potenti cagioni che influirono su quelli, non dando però grave peso alla differenza dei climi, dappoichè molti stranieri vivendo in Roma architettarono male, ed il Quarenghi, Italiano, tanto bene operò abitando nella gelida Russia.

Ora riguardando alle opere eseguite in Mantova dal Pozzo ci sarà dato in modo sicuro dimostrare il valore intellettuale e pratico del nostro architetto. La prima opera a cui, per quanto sembra, egli pose pensiero fu la chiesa che si doveva edificare dov'era l'altra dedicata a *Nostra Donna del popolo* posta presso al palazzo Accademico. Della invenzione di quella non è rimasto che un abbozzo in disegno, dal quale se è dato rilevare la forza immaginativa e feconda dell'architetto, non si possono però trarre chiare nozioni a togliere alcuni dubbii che insorgono intorno a certe elevazioni di *corpi* non corrispondenti col resto dell'edificio. Ad ogni modo senza punto occuparci di dettagli minuti che non potremmo spiegare, basta a noi di accennare essere la fabbrica distribuita in forma di *croce greca,* nel mezzo a cui alta si eleva una cupola sorretta da duplice ordine di colonne corintie disegnate con proporzioni eleganti ed alle quali prospetta un magnifico atrio o vestibolo che molto assomiglia a quello che si vede nel Panteon in Roma. Sventuratamente questo tempio non fu eseguito; che se fosse stato per nuovi studii compiuto dall'inventore certamente avrebbe cresciuta gloria al suo nome. Infatti anche solo nel disegno rimasto apparisce grandiosità di concetto, armonia di parti, sapiente economia di luce e còltevi le espressioni di magnificenza e di raccoglimento devoto che rare volte insieme si trovano ben collegate e che pure devono imporsi ai luoghi destinati all'adorazione di Dio.

All'anno 1775 fu commesso al Pozzo il disegno della nuova facciata al reale palazzo che era composta di fabbriche varie fra loro di altezza e di piani introdottevi a comodità di moderno abitare. Della antica reggia dei Bonacolsi architettata nel secolo decimo quarto rimanevano solo gli indizii nel portico sottoposto al *corpo* mediano sostenuto da archi acuti, superiormente nelle grandi finestre che illuminano una vastissima sala, e nella estremità della fabbrica che anche oggi si vede merlata. Il Pozzo, o perchè così vollero i committenti, o (e ciò a noi pare più probabile) perchè al-

lora si aveva riprovevole qualunque architettura eseguita in altri tempi o da altre nazioni; certo è che egli immaginò di distruggere tutte le mure antiche che ancora erano rimaste. La quale inclinazione a distruggere le patrie reliquie che mostrò il Pozzo, e che gli si deve imputare a difetto, mantengono pure i presenti, i quali per smodato amore di se stessi o per smania di novità atterrano non solo le opere buone fatte in Italia dagli stranieri, ma ancora quelle che furono frutti di tanti sudori dei nostri padri, e le prove di quanto avessero fatto i nazionali usciti appena dal grave letargo in cui erano stati tenuti per secoli. Nell'architettare la nuova facciata del palazzo reale il Pozzo la distribuì in tre *corpi* distinti e ne trasse cagione ad imporre alla fabbrica un effetto sentito per la varietà dei concetti; ornando il pian-terreno con scompartimenti bugnati ed il superiore con archi disegnati con proporzioni eleganti. Bello è lo stile, grandioso l'insieme e bene applicatovi il carattere di robustezza magnifica. Ai quali pregi si aggiungono gli artificiosi rapporti introdottivi imitanti quelli usati dal Sanmicheli, pei quali la parte terrena si collega con molta armonia alla superiore. Ma quasi presiedesse sorte contraria al nostro architetto neppure quest'opera fu mandata ad esecuzione, (della quale noi per mantenere memoria ne diamo intagliato alla tav. 59.ª il disegno che fu fatto dallo stesso Pozzo); mentre invece se ne murarono altre di sua invenzione nelle quali si mostrano non lievi difetti.

Chè anzi a mantenere il carattere imparziale di coscienziosi scrittori debito è confessare che la vita artistica di Paolo Pozzo, contro l'uso comune di altri artefici, apparisce per alcuni rispetti retrograda. Del che ne adduciamo a prova 1.° Il disegno fatto al 1776 per l'ospizio dei poveri orfani da erigersi ove era un tempo il monastero di Santa Agnese, in cui fece compartimenti minuti, ed infiniti risalti. 2.° La facciata dell'orfanotrofio murata presso la chiesa di Sant'Egidio, nella quale il pian-terreno non armonizza col sovrapostogli. 3.° La chiesa innalzata al 1791 in Romanore, dove nella elevazione usò pessimo stile. Al che aggiungiamo alcuni progetti per la edificazione di una torre nella villa del Poggio ed altre fabbriche di cui diremo in appresso. Volendo quindi rintracciare le cause dello straordinario operare del Pozzo è forza ricercarle nella costituzione dei tempi e nella mutazione improvvisa delle opinioni.

Infatti il secolo decimo ottavo tanto era proceduto avanti nella depravazione e nei delirii che perfino la pittura e la scultura imitatrici del vero e del naturale figuravano muscoli e membra ricurve o rilevate oltre natura o convulse e contorni rotondi e serpeggianti quasi che gli uomini stessi, che dovevano valere a modello, avessero mutate le naturali loro forme. Ma se non la natura, certamente gli usi camminavano d'accordo coi ghiribizzi dell'arti; onde per vezzo le giovani teste artificiosamente si fecero canute, o rasi i capelli posero parrucca, ed i nostri avi adoperarono i guardinfanti, i tuppè, le ostentate etichette ed altre stranezze. L'architettura che *portata alla dignità di arte è espressione di civiltà,* postasi d'accordo coi costumi e cogli usi di quella età sfoggiò quindi mezzi-archi rivolti all'insù, cornici ondeggianti, multiforme movimento di *corpi* ora rientranti ora sporgenti per ogni verso, piani mistilinei, cartocci, fogliami e mensole gravati da pesi gravissimi, colonne e pilastri oziosi posti in opera solo per arricchire la scena ed altre irragionevoli fantasticherie. Alla metà del secolo decimo ottavo i filosofi meditando sull'arti parlarono del gusto come di una fra le più belle facoltà del nostro animo e cercando la relazione di quello coi sensi esterni mostrarono la corruzione in che le arti erano avvolte. Da tutto ciò fin sulle prime derivò che si tributasse tutta lode agli antichi e si dasse intero biasimo ai moderni. Fu allora che si ristamparono pertanto le opere di Andrea Palladio, che si commentarono quelle di Vitruvio e che da molti si intrapresero viaggi per esaminare i migliori e celebrati monumenti eretti dalla antica sapienza. Ma sebbene le nuove dottrine facessero conoscere a moltissimi artefici i proprii errori, non perciò questi riuscirono a superare tutte le difficoltà che a loro si presentavano nello stabilire e nell'ordinare un compiuto sistema d'innovazione. E siccome negli umani negozii rare volte si passa di salto dal pessimo all'ottimo, ma a questo si perviene solo per gradi, e siccome lentamente si procede nell'abbandonare le prime e già inveterate opinioni; così pochi furono

gl'ingegni che risolutamente cercassero il modo per sbrigarsi del tutto dai vizii precorsi. Sia anzi che negli architetti mancasse la forza potente dell'animo, sia che costoro non si arrischiassero ad opporsi al gusto generale del pubblico avvezzo a venir scosso e sorpreso per la moltiplicità dei mezzi impiegati nelle fabbriche e per grandi masse ricche e svariate; certo è che in sulle prime gli stessi pochi innovatori non vennero a radicali ma si accontentarono di parziali modificazioni incapaci di partorire un frutto buono e durevole. Costoro non furono dunque *barocchi* e neppur castigati, ma con riquadrature, con minuziose cornici, con meschini pilastri e con magre lasene composero un'architettura manchevole di ogni espressione ed imitante lo stile nominato *francese*. Fra coloro che abbracciarono cosifatto sistema fu Giuseppe Piermarini, il quale accattatasi una riputazione distinta fu eletto legislatore supremo dell'arte in Lombardia. Egli esercitava ancora questa autorità in Milano quando il Pozzo era maestro in Mantova; perlocchè Paolo fu obbligato di sottoporre alla approvazione del Piermarini tutti i disegni di opere pubbliche che si volevano da lui eseguire. Dalle lettere infatti scritte dal Pozzo e dal Piermarini chiaramente rilevasi che questi non di rado costumò di introdurre varietà nei disegni di Paolo, il quale può credersi che a pur fare spacciate le proprie invenzioni fosse costretto a ridurle conformi al gusto di colui che avevale a giudicare. Dai quali fatti non pare irragionevole l'indurre che accomodatosi alla necessità di sì tristi abitudini e mano mano avvezzatosi a servilità tanto bassa, Paolo poi avesse risentito perniciosissimi effetti anche nella maniera propria di fare, e che perciò nelle opere da lui immaginate od eseguite posteriormente si rilevino difetti che non appajono nei suoi primi lavori.

Continuando ora il discorso intorno alle opere condotte dal Pozzo noteremo che al 1795 egli fece il disegno della *caserma* respiciente alla piazza dedicata a Virgilio, la fronte della quale *caserma* sebbene semplice e regolare apparisce però assai difettevole per le riquadrature e le sottili lasene con cui è decorata; onde sembra, ci si permetta questo modo d'esprimerci, operata a basso-rilievo. Presso a quel tempo fu ancora ricercato dai Lodigiani di disegnare per la loro città un nuovo teatro, ma di quanto poi ne facesse rimasero poche memorie; onde da queste ci è fatto appena conoscere che Paolo allora avesse posto pensiero d'introdurre utili riforme nella costruzione dei teatrali edificii. Ma migliori delle ora accennate furono altre tre opere di cui ci rimane a parlare.

Al 1783 tolti all'uso del culto la chiesa ed il convento del *Carmine* volle il governo che fossero dal Pozzo accomodati per servire di *Dogana,* fattogli obbligo di conservare gran parte delle murature esistenti. Così posto a tortura l'ingegno dell'architetto questi mostrò di averne moltissimo per l'uso fattovi di certi artificii pei quali anche mantenendo gli antichi muri seppe assai bene e con castigato disegno collegarli coi nuovi. Perlocchè essendo la facciata lunghissima ed irregolare, questa divise in due *corpi* distinti, l'uno assestando a comodità degli ufficii o dei magistrati, l'altro a quella di custodirvi le merci. In questa fabbrica soprattutto deve ammirarsi l'accordo perfetto e la bella armonia con cui le linee dell'uno dei *corpi* ricorrono euritmicamente con quelle dell'altro, cioè col secondo che fece bugnato nel basso e sopra divise in tre parti; ornandole di colonne e di arcate di ordine jonico.

All'anno 1795 atterrata l'altra chiesa dedicata a San Giacomo per fare in quel luogo più spaziosa la via, il Pozzo immaginò la facciata da eseguirsi contro le mure rimaste. Questa compose nel pian-terreno con basamento bugnato, fra cui si aprono gl'ingressi a diverse botteghe, e nel piano superiore ripetendo con bel garbo gli stessi bugnati, sopra questi appoggiò alcuni pilastri d'ordine jonico. Lo che diciamo guardando ad un disegno fatto da Paolo che non fu poi eseguito, mentre invece fu murato in quel luogo un diverso ma buon principio di fabbrica immaginata dallo stesso architetto.

Ove un tempo per le acque che vi stagnavano, impaludendosi il terreno, ne risultava un fondo limoso, dal quale esalavano fetidi effluvii a corrompimento dell'aria e quindi a grave danno degli abitanti, Miollis generale francese nel 1798 comandò che venissero colmate le fosse,

che solcavano il terreno non solo, ma che venisse anche alzato tutto il piano per modo che ridottolo ad ampia piazza, questa abbellita da ornamenti, da piante e verzure distribuite in varii e simmetrici giri, dovesse riuscire a comodo e dilettevole passeggio da intitolarsi al sommo poeta concittadino. All'utilissimo divisamento bene rispose il Pozzo, a cui era stato affidato l'incarico di proporre il disegno e di dirigere l'opera, descrivendone l'intiero spazio in forma quadrilunga congiunta a semicerchio. Quindi con alberi e siepi pose tre strade che si aggirano tutto all'intorno e pongono capo a grande elissi, entro cui l'architetto immaginava di costruire un ippodromo che dovesse valere, per certi artificii, ai navigli ed ai cocchii. Che se oggi pure si guardi a quel luogo come già fu da sessant'anni all'incirca ridotto, e se si rifletta all'uso di feste e di popolari spettacoli cui doveva servire; crediamo che il disegno del Pozzo debba apparire il più adatto allo spazio ed il più consentaneo ai costumi dell'età ed al fine pel quale allora venne eseguito.

Nè furono queste sole, di cui abbiamo discorso, le fabbriche immaginate da Paolo, perchè ancora di molte altre si conservano disegni ed abbozzi, dei quali però a noi non è dato parlare siccome rappresentano soltanto idee imperfette, non bene ancor maturate per studio. Chè invero il nostro architetto di solito non pose gran cura per ridurre finiti i disegni, ma moltissima nello svolgere e nel meditare a' proprii concetti, così che sopra un medesimo tema troviamo spesso segnati diversi schizzi o pensieri.

All'anno 1777 eletto a *Perito Camerale* fu costretto a misurare molte chiese e conventi che più non servivano all'uso sacro e di propor modo per ridurli ad edificii pel pubblico o per le milizie. E tante furono così fatte occupazioni addossategli che troppo lungo sarebbe il descriverle ed inutile al nostro argomento, bastandoci di ripetere quant'egli stesso all'anno 1785 scriveva al Piermarini in proposito: » Oltre molti affari ho spicciati tre conventi, cioè il Carmine per magi-
» strato, San Sebastiano per collegio, Santa Paola per ergastolo e casa di correzione. Altri tre
» monasteri ho quasi in pronto, cioè il Carmelino per ospitale, Santa Lucia per orfanotrofio dei
» fanciulli, Santa Maddalena unitamente alla Misericordia per le fanciulle. Ed ho finalmente da
» continuare a rilevare la dogana di piazza esistente al palazzo pubblico pel nuovo piano degli
» ufficii del criminale e carceri, e forse ancora il convento di San Giuseppe. Vedete adunque che
» i miei affari sono tanti e molti più sono quelli che mi commette la Camera. »

Debito è qui ricordare che sebbene oppresso da gravi fatiche ed occupato in tanti lavori Paolo non perciò pose sempre amore infinito per salvare i monumenti dell'arti un tempo allogati entro alle chiese, ai monasteri ed ai regii palazzi, lo che fece pur anco all'anno 1799, in cui per ignavia cittadina, per crassa ignoranza e per pazzo furore di partito molti di quelli si volevano manomessi e guastati. Così non invilito dall'avversità di quel tempo procurò che molti monumenti fossero riposti in luoghi sicuri e si ristorassero dai danni patiti e con cure pazienti trasse da' luoghi ove giacevano negletti antichissimi marmi greci e romani e ne compose il patrio Museo, per cui Mantova anche oggi vanta ricchezza ignota a molte altre città consorelle. Al Pozzo si devono pure le restaurazioni operate al palazzo del Tè ed alla casa di Giulio Romano, ed i miglioramenti notevoli eseguiti alla chiesa di Sant'Andrea. Pare anzi che a questa chiesa egli portasse straordinaria affezione, onde quando fu proposto di erigervi una cupola disegnata da Filippo Juvara e si propose di surrogare alle cornici ed alle sagome antiche altre goffe e *barocche*, Paolo si diede fortemente a gridare contro l'infamia di quei vituperi. Ma le parole del saggio non furono allora ascoltate e quella cupola venne innalzata con grave dispendio, e solo più tardi il nostro artefice potè tornare in onore le belle forme con cui Leon Battista Alberti aveva originariamente decorata la chiesa.

Dopo aver ricercato quali fossero le massime artistiche di Paolo Pozzo e dopo avere esaminati i lavori d'architettura da lui operati, rimane ora a dire con quale maniera egli intendesse adornarli. Le decorazioni architettoniche usate a quell'epoca mostravano un guazzabuglio di linee e di forme capricciose e bizzarre sebbene anche in mezzo al difetto ne apparissero talvolta gl'indizii

dell' ingegno straordinario dei loro inventori (1). Questo strambo operare veniva allora sancito dalla moda, legislatrice volubile, quella stessa per la quale a'tempi nostri cólti e civili non si vergogna di riprodurre in Italia i ridicoli *rococò*, i *cartocci* ed altre fantasticaggini poste in voga da' moderni francesi, onde siamo nuovamente trascinati alla dissoluzione del gusto. All' anno 1782 Giocondo Albertolli tentò di richiamare l' arte a più castigati principii proponendo a' suoi discepoli di disegnare gli antichi modelli greci e romani; ed il Pozzo chiaramente accennò di avere conosciuto come fosse proceduto il difetto, scrivendo che: » non sono gl' intagli che soli formino il bello, » ma occorre primieramente che la forma delle membra siano ottime per pur dedurne che tutto » vi sia di buon gusto. Questa forma manca assolutamente in què modelli fatti sulla maniera dè » Francesi ». Nè solo cogli scritti il Pozzo insegnò che gli ornamenti e le forme architettoniche insieme collegati compongono *un tutto bello* e di *buon gusto;* ma ancora colle opere mostrò che le decorazioni devono corrispondere allo stile dell' edificio cui servono. Infatti eseguendo nel tempio di Sant' Andrea i palchi dette *le cantorie* le disegnò tanto semplici ed accomodate a quel luogo che si potrebbero credere immaginate dal medesimo Alberti quando architettò quella chiesa. E nella stessa chiesa si ha prova ancora dello studio ch' ei fece sopra l' antico e della sua fantasia molto vivace dalle invenzioni dei candelabri e di altri ornamenti (2) che col suo disegno vi furono dipinti in sostituzione di altri *barocchi* stativi prima eseguiti. Così nelle stanze di Corte in cui erano stati allogati gli arazzi disegnati dal Sanzio, il nostro architetto fece con travi ben compartite ed intrecciate fra loro alcune soffitte e le ornò di arabeschi; perchè appunto il Sanzio pel primo aveva adoperata tale maniera dappoi che la vide usata nelle antiche terme Romane.

Ma il Pozzo non ha diritto soltanto alla stima degli artefici per le opere da lui eseguite, ma ancora alla gratitudine dei buoni come maestro e cittadino. Dopo l' anno 1775 in cui sedette precettore nell' Accademia sempre dippoi si mostrò amantissimo dei suoi creati, ai quali in ogni tempo ed in ogni luogo fece libero il richiedergli consigli. Del molto amore ch' egli portava ai discepoli diede prova all' anno 1800, quando avuta proibizione di dare pubbliche lezioni supplicò con molte istanze onde gli fosse concesso almeno di aprire scuola privata perchè non venisse meno la istruzione ai suoi giovani alunni; preghiera però che allora non venne esaudita. E molti furono gi scolari di questo valoroso maestro, dei quali egli stesso notò fra i migliori i seguenti. *Ghinas* ed *il Pizzi*, il primo che fu poi ingegnere il secondo incisore; *Giuseppe Crevola* abile pittore d' ornati; *Luigi Campovecchio* fattosi in Roma valente nel dipingere paesi; *Luigi Maroni* architetto non sempre corretto ma d' immaginazione vivace; *Agostino Masetti* che a' giorni nostri tenne il primato fra gl' ingegneri del Regno Lombardo; e i *due fratelli Marconi, Leandro* che andò maestro dell' arte in Bologna, e *Giovanni Battista* che la esercitò in patria (3). Ma chi più di tutti crebbe gloria ed onore alla scuola del Pozzo fu *Antonio Colonna,* il quale pei precetti di Paolo e per lo studio sulle opere di Andrea Palladio compose una maniera grandiosa, elegante e corretta, e còlse sempre un effetto mirabile pel movimento dei *corpi.* Sopratutto Antonio ebbe mente feconda di ritrovati e d' ingegnosi ripieghi così che tanto nel ridurre fabbriche vecchie, quanto nell' immaginarne nuove seppe accomodarsi assai bene alla condizione dei luoghi ed al desiderio dei committenti. Noi dobbiamo dolerci che il Colonna abbia assai presto abbandonata l'arte per essergli mancate propizie occasioni al lavoro: di lui ci sono rimaste tre sole opere, delle quali una è la pieve di Castellucchio, la seconda la casa in cui egli abitava (4); la terza quella posseduta dai d'Arco (5).

(1) — L' arca posta entro il tempio maggiore Israelitico di Mantova disegnata dal Bibiena può dirsi infatti un capo lavoro del *barocchismo* in ornato; ma non potrà negarsi che fra tante sconciezze non appaja in questo lavoro, giusto il concetto, accomodata la espressione e mirabile l' armonia in mezzo alla magnificenza ed al frastaglio di ornamenti e di dorature.

(2) — Quei candelabri ed ornati dipinti di chiaro e di scuro troppo sentiti e con colori nel fondo che non armonizzano con quello; onde non rendono l' effetto immaginato dal Pozzo.

(3) — Di sua invenzione è il grandioso *Albergo* statogli commesso dai Marchesi da Canossa.

(4) — Posta in contrada *Pradella* segnata del civ. N.° 885.

(5) — Collocata nella *piazza di Sant' Ambrogio* e distinta dal civ. N.° 562.

Il Pozzo caldeggiò ogni cosa che favorisse gli studii; onde il Volta (1) scrisse: » Io che gli » fui compagno posso più d'ogni altro rendere giustizia alle incessanti cure di lui per accrescere » le glorie non solo del Museo e della Biblioteca ma della stessa Accademia, onorando egli in » questi letterarii stabilimenti i progressi delle belle arti e delle utili cognizioni ». Nè ciò solo ma in sua casa raccolse quantità di eccellentissimi libri intorno alla *prospettiva*, all'*architettura*, alle *matematiche*, alla *filosofia* ed alla *storia*, mantenendo a tal fine relazione coi principali librai, e massimamente col Bindi da Siena, del quale le lettere che tuttodì si conservano chiaramente dimostrano le gravi spese sostenute dal Pozzo per l'acquisto di ottimi libri. Chè anzi lasciò scritto egli stesso essere stata *la lettura dei libri il sollievo migliore alle sue fatiche insieme allo studio delle matematiche* (2) *applicate alle arti e della meccanica industre*, per la quale narra il Volta che » costrui un paralellogramo che trasporta le figure geometriche in prospettiva, ed un altro istru» mento che divide il cerchio in quante si vogliono parti eguali ».

Finchè le occupazioni del Pozzo, per gravi incessanti che fossero, valevano ad appagare la sua mente elevata, erano queste da lui disimpegnate con lietezza d'animo, con soddisfazione, ed anzi con trasporto tutto si abbandonava all'opera godendo in questa pienezza di vita; ma quando gli si vollero addossati altri infiniti minuziosi lavori e molto al disotto della portata del suo forte ingegno provò egli increscíosissima noja e gravissimo disgusto, il quale pare che fosse per toccare il colmo, allora che vide le proprie invenzioni assoggettate e guaste dal capriccio o peggio di chi presiedeva ai negozii dell'arte. Sembra anzi che per questo motivo gli fosse venuto perfino increscevole il vivere in Mantova, ciò che si argomenta da quanto egli scrisse allo scultore Franchi nell'anno 1784: » Mi congratulo che vi siate liberato da questo insoffribile paese. Per » me non c'è scampo dovrò stare quì per tutti i miei giorni per sentenza fatale di chi mi con» danna. » Ma intanto che questi tempi correvano non lieti pel Pozzo si erano fatti ancora più tristi e difficili, dopo che nuove idee e nuove dottrine preparatrici una generale riforma di leggi e costumi erano venute a sconvolgere le menti ed i cuori in tutta l'Europa. Le quali opinioni propagatesi anche in Italia e con trasporto abbracciate dagli uni e con ribrezzo avversate dagli altri, quivi divisero gli animi di molti i quali già inclinavano al furor dei partiti, quando i Francesi calativi con falangi agguerrite occuparono la Lombardia ed al 2 di febbrajo del 1797 si fecero padroni di Mantova. Fu allora che i conquistatori diedero al Pozzo titolo ed autorità d'*ingegnere perito pubblico* e lo assolsero da altri incarichi prima a lui affidati, così che potendo egli più comodamente applicare agli studii scrisse allora: » un trattato sulla scienza delle ombre tanto rap» porto agli oggetti geometrici che in prospettiva, ed altri intorno ai problemi architettonici ed » allo studio delle macchine idrauliche » (3). Sennonchè i servigi prestati al nuovo governo furono cagioni a Paolo di gravi sventure quando nell'agosto del 1799 cacciati da Mantova i Francesi vi si ristabilirono gli ordini primi. Lo che tanto più facilmente accadde in quella mutazione improvvisa de' dominatori, perchè alcuni dei cittadini inveleniti per le ingiurie poco prima a loro arrecate, senza consiglio e spinti solo dalla brama di vendetta corsero senza freno ad azioni vituperevoli contro tutti coloro che giudicarono non aderenti alla loro opinione. Accortosi e fattosi persuaso il Pozzo come in mezzo a moti tanto violenti non potessero valere le oneste ragioni del probo e risaputo essere egli pure segnato fra i tenuti sovvertitori delle massime antiche, per sottrarsi alla tempesta che lo minacciava, cercò egli stesso d'essere chiuso in prigione, lo che ottenne dopo molte preghiere, perchè il carceriere non poteva acquietarsi a che quella abitazione potesse mai convenire a Paolo Pozzo. Memorabile esempio di quanto possa la sicurezza di un

(1) — *Elogio del Pozzo*. Manoscritto cit.

(2) — Quanto il Pozzo valesse nello studio delle matematiche lo prova la lettera scrittagli al 1771 da Girolamo Prandi, uomo molto erudito, della quale ci piace riportare il seguente brano: » La ringrazio del bellissimo problema che » mi ha spedito, sciolto con una semplicità ammirabile; desidero ch'Ella possa avere ozio onde sviluppare le idee » ch'ebbe la bontà di comunicarmi e che promettono una maggior facilità nel maneggio del calcolo ».

(3) — Così scrisse il Volta (*Elogio del Pozzo*). La scrittura quì accennata andò miseramente perduta.

integra coscienza! Non perciò un tanto uomo per quattro mesi si tenne serrato nel carcere, dal quale uscì all'otto di gennajo del 1800 assoluto da colpa, dichiarato anzi per decreto Imperiale *uomo mantenutosi sempre costante nel suo carattere religioso, integerrimo e disinteressato.*

Al 16 di febbrajo del 1801 ritornati in Mantova vittoriosi i Francesi concedettero a Paolo l'annua pensione di franchi 3072, ed al 27 di agosto del 1802 lo nominarono *architetto della prefettura del Mincio.* Quindi vieppiù risaltando i meriti distinti di Paolo Pozzo, Napoleone al 7 di aprile del 1803 lo associò ad altri celebrati Italiani, per cui compose il nuovo istituto di scienze e di arti, ed un mese dopo lo prescelse a *professore di architettura civile e militare* nella Università di Pavia (1). Ma ben poco fu dato all'artefice illustre di godere delle onorevolezze a lui compartite perchè, non appena aperto il cuore a tanto liete speranze, logorato dai patimenti sofferti più che dagli anni morì in Mantova al 18 di dicembre del medesimo anno 1803. Del che molto si dolsero gli amici e più ancora gli artefici, i quali tutti vollero accompagnarne la salma fino al sepolcro, e dippoi congregarsi nel *teatro scientifico* ove udirono dalla bocca di Leopoldo Camillo Volta *l'elogio storico di Paolo Pozzo.*

Fu Paolo ottimo padre a molti figli, ai quali con amorevoli cure e con ogni stimolo di emulazione procurò di applicare agli studii, istillando nelle loro giovani menti com'eglino soprattutto dovessero sacrificare qualunque umano interesse all'onesto ed al retto. Ed i figli bene profittarono dei consigli, degli esempii e dei mezzi loro profferti dall'amoroso loro padre; onde a lui fu dato di vedere il primo natogli pubblicamente insegnare geometria qui in patria.

Profondo negli studii, maturo nei giudizii e tardo ai consigli il Pozzo mostrò in ogni cosa ingegno forte e svegliato, ed insieme (cosa rara a trovarsi in coloro che sono tenuti sapienti) una docilità di opinioni per cui forse anche troppo facilmente chinavasi al parere degli altri. Valgane ad esempio l'avere egli al 1775 scritto al Piermarini (quello stesso che gli era proposto a giudice e non gradito dei proprii lavori) così: » Non crediate già che stia fisso nelle mie opinioni » allorquando uno come voi tenta di correggermi e proponga di meglio dal me esposto; io, come » suol dirsi, ripongo la piva nel sacco e mi chiamo immediatamente vinto ». Riservato coi grandi godeva di rallegrare gli amici con quei suoi occhi sereni, colla bocca sempre ridente e colla giovialità del discorso. Inaccessibile alle basse passioni, non conobbe invidia, non meditò vendette, dimenticò le offese, e la sua bocca se non poteva aprirsi alla lode era sempre chiusa al biasimo. Religioso per convinzione e cristiano veramente di cuore fu liberale e benefico; ed in ogni tempo schiettissimo, usando senza riguardo o timore la parola del vero con ogni persona. Così, scrisse il Volta » Paolo visse e morì povero lasciando non d'altro eredi la moglie ed i figli che dei suoi » libri e disegni (2); il che forma, a mio credere, il più degno e il più compiuto elogio delle » azioni e della condotta del Pozzo ». E perchè coloro che lui conobbero di persona a noi confermarono che tutte queste civili e domestiche virtù furono esercitate da Paolo Pozzo le abbiamo volute accennare onde i presenti ed i posteri intendano ad onorare degnamente la memoria di sì grande uomo, verso cui anche troppo ingiusti si mostrarono i cittadini coll'avere lasciati trascorrere trentasei anni senza erigergli neppure un sepolcro. Chè solo all'anno 1839 l'amministrazione della chiesa di Sant'Andrea curò che entro quel tempio gli fosse allogata memoria incisa nel marmo, su cui i cittadini volonterosi fecero scolpire da Democrito Gandolfi la effigie del Pozzo. Quella iscrizione, che fu dettata dal canonico Schiassi, dice così:

(1) — All'anno 1803 il Pozzo venne pure incaricato di preparare in Bologna i locali entro cui doveva risiedere il Nazionale Istituto.

(2) — Infatti unita ad una petizione scritta al 16 di marzo del 1804 da Edvige Lanzini vedova del Pozzo, vi abbiamo letta l'attestazione del Parroco di trovarsi la famiglia di quest'illustre architetto *nello stato di assoluta miserabilità.*

A. X. Ω.

OBIIT DIE XVIII DECEMBRIS MDCCCIII
PAVLVS PVTEVS VERONENSIS
ARCHITECTVS MAXIMVS
GRÆCIS ET LATINIS LITTERIS ERVDITVS
ACADEMIÆ BONARVM ARTIVM MANTVÆ
PROFESSOR ILLVSTRIS
MVLTOS IN ARTE IVVENES
AD OPTIMA EXEMPLARIA ASSVEVIT
PLVRIMA INGENIO LABORE ET INDVSTRIA
EX OPERIBVS ÆVI SVPERIORIS
ORNAVIT AVXIT PERFECIT
HONESTATE MORVM INTEGRITATE MODESTIA PRÆCLARVS
NVLLI SVI TEMPORIS IN ARCHITECTONICA SCIENTIA SECVNDVS
OB QVAM INTER SOCIOS NOVI INSTITVTI SCIENTIARVM ET ARTIVM
ET IN ALBO PROFESSORVM ATHENÆI TICINENSIS
MERVIT ADSCRIBI BONIS PLAVDENTIBVS
VIXIT ANNOS LXIII. (1)

Che se dal buon volere dei cittadini può credersi essere stato riparato alla ingiustizia della lunga dimenticanza, non però il silenzio mantenuto dai moderni scrittori dell'arte tuttodì arreca gravissima ingiuria al nome del Pozzo che pure deve aversi uno fra i primi ristoratori dell'arte in Italia. Chè infatti non solo per le opere da lui eseguite Paolo potentemente giovò a procurare la rigenerazione dell'architettura Italiana, ma ancora pei precetti e consigli largheggiati a moltissimi, e tra questi a Giacomo Quarenghi che poi *divenne quel sommo che ognuno dovrà in ogni età, in ogni secolo, in ogni condizione di gusto ammirare* (2).

Perlocchè essendo parso a noi che il discorrere più a lungo, che non si avesse fatto dapprima, della vita e delle opere di Paolo Pozzo potesse utilmente servire a fare compiute queste notizie intorno alle arti di Mantova; così, dopo avere esaminati i molti disegni e gli scritti di Paolo offerticí dall'amantissimo suo figliuolo Giuliano (appassionato cultore dell'arte stessa professata dal padre), vi abbiamo soddisfatto per quanto pure il poteva il nostro povero ingegno.

(1) — Ed al di sotto fu aggiunto.

OB TEMPLI HVI. ORNAMENTA V. C. INGENIO
MAXIME ADAVCTA
NEOCORI MONVMENTVM AMICI SIMVLACRVM
ANNO MDCCCXXXIX. P. C.

(2) — Così scrisse il Marchese Selvatico. Bene sappiamo che il Quarenghi recatosi in Mantova allora che contava trenta anni di età venne a legarsi per stima ed amicizia col Pozzo, lo che dimostrano alcune lettere del Quarenghi e del Pozzo che saranno da noi riferite nel Volume secondo.

FINE DEL PRIMO VOLUME

INDICE

dei capi in cui è diviso il discorso contenuto nel presente Volume

INDICE

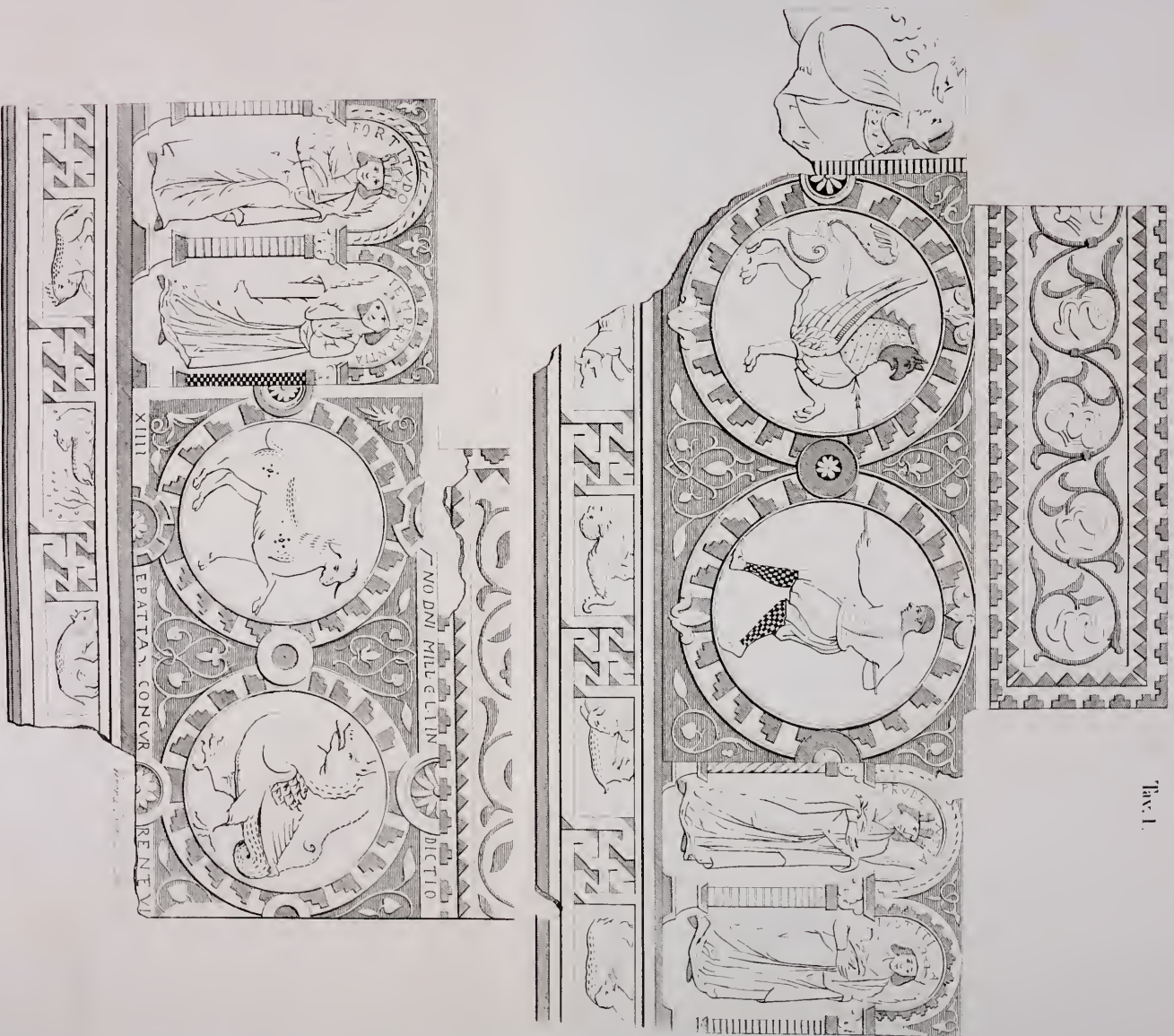
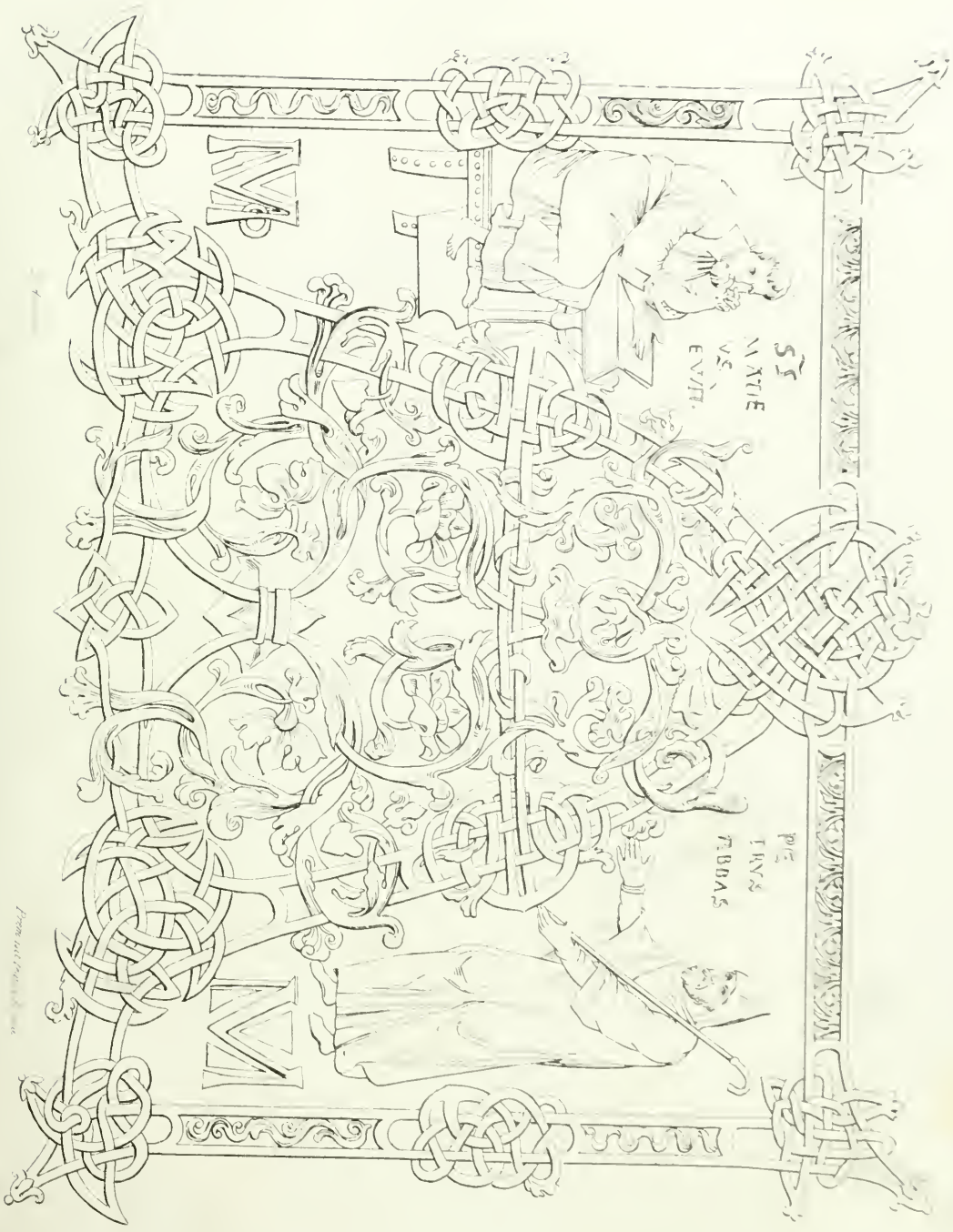
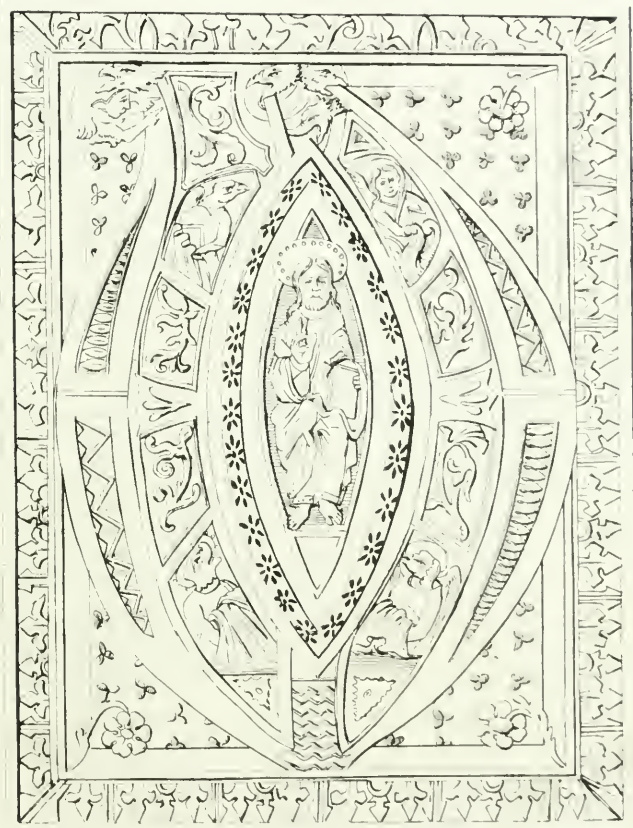
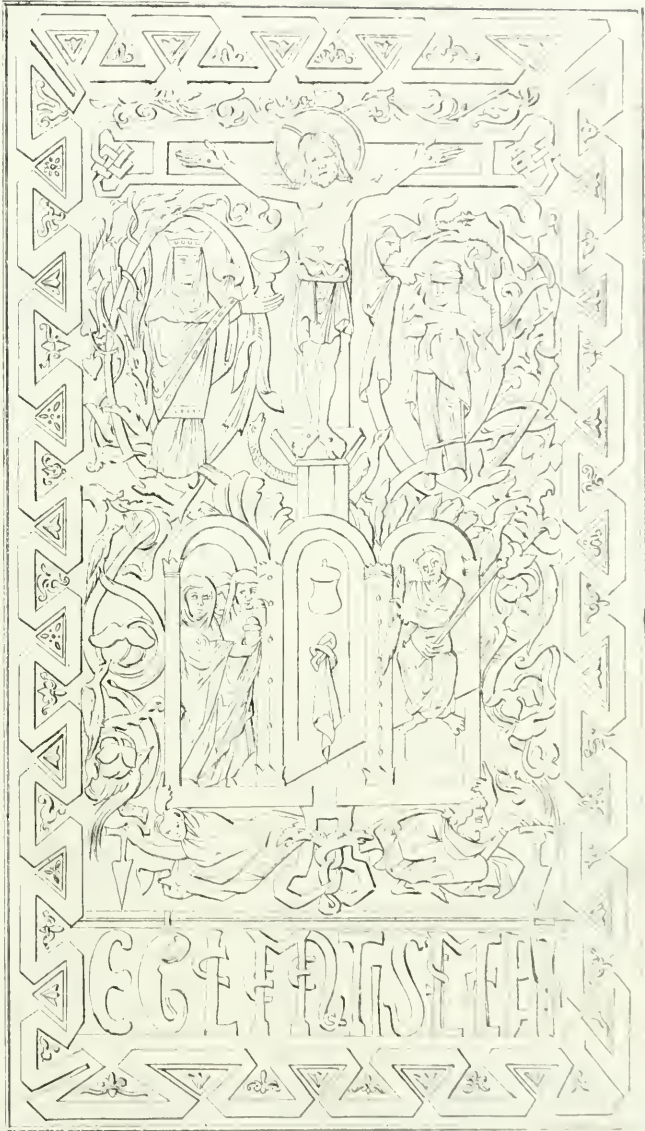
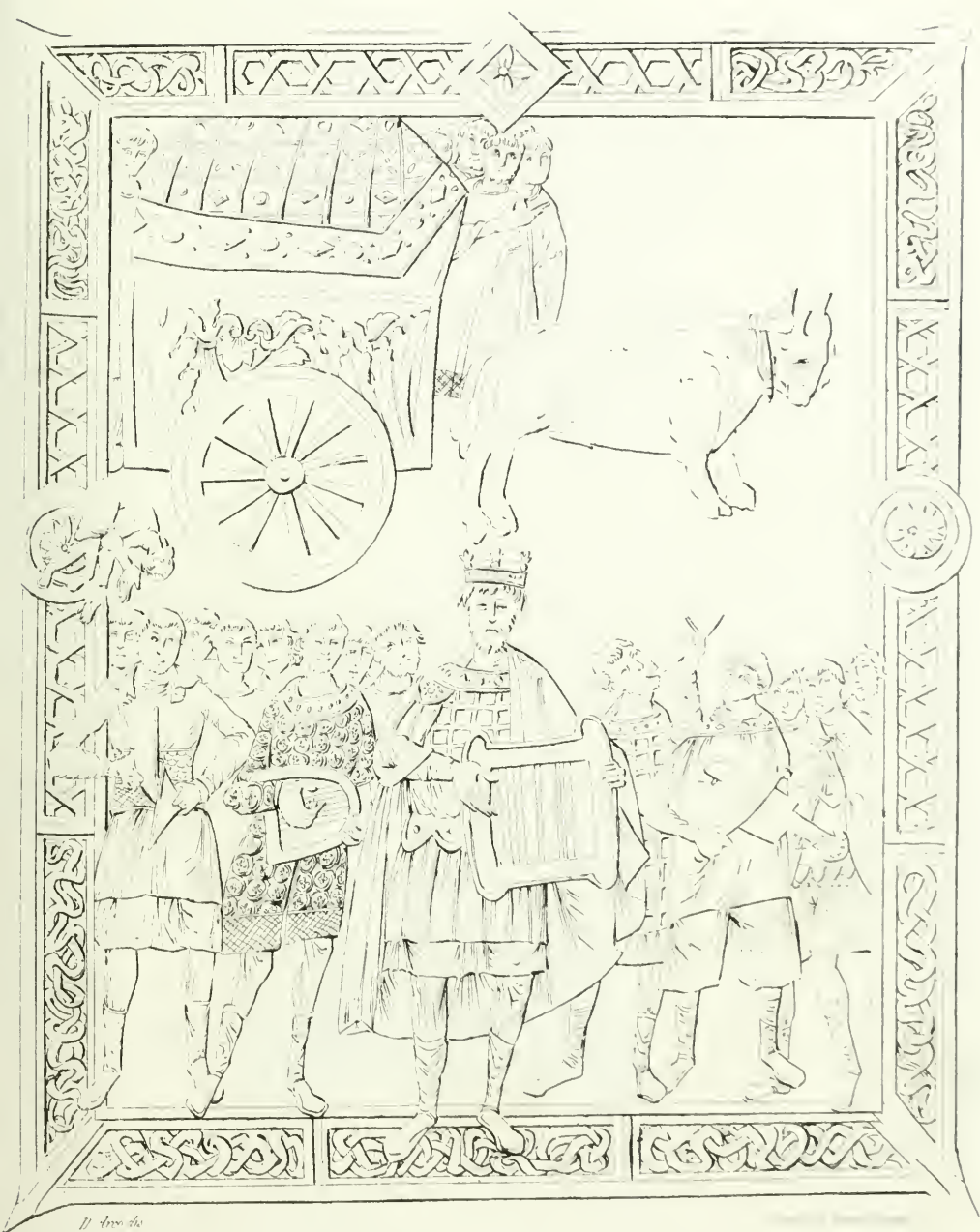
dei disegni intagliati che sono uniti al presente Volume

INDICE

dei nomi degli Artefici ricordati nel presente Volume

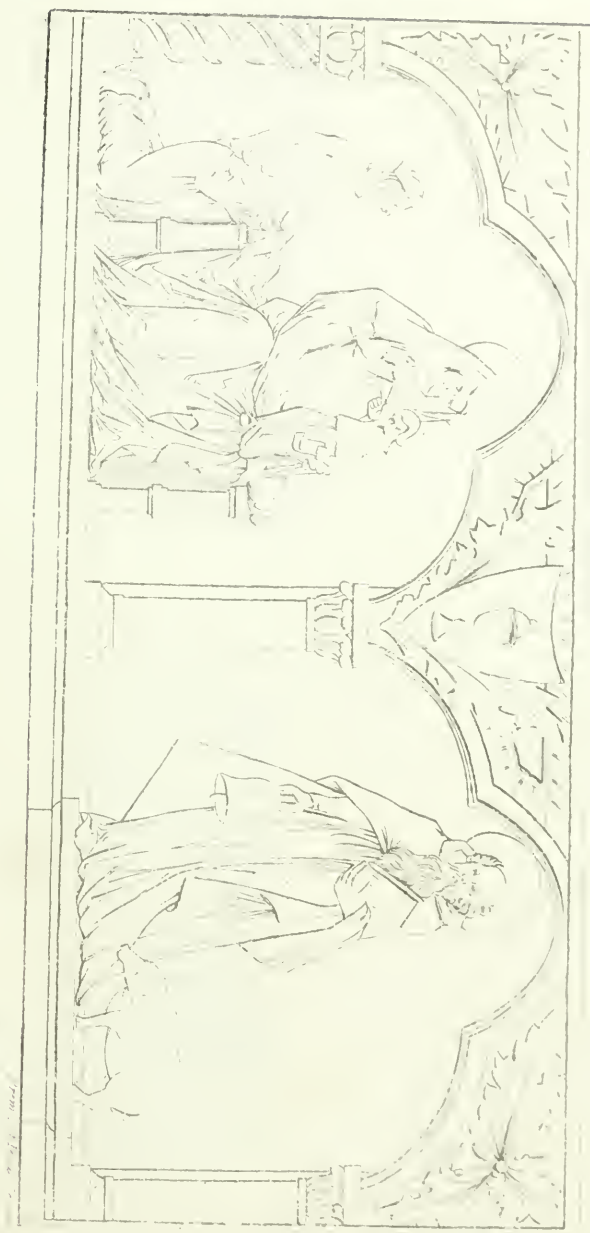
AVVERTENZA

Mentre si stampavano gli ultimi fogli di questo volume le case di Mantova furono numerizzate con nuovo ordine, per cui quelle che noi abbiamo indicate alle facciate 69, 96, 98 e 111 coi numeri 2233, 2481, 702-703-704-705, 885 e 562 al presente invece sono segnate come segue: la prima col numero 1945, la seconda col numero 2150, la terza coi numeri 619 e 620, la quarta col numero 785 e la quinta col numero 506.

Tav. I.

FORTITVDO
TEMPERANTIA
NO DNI MILL·C·L·I·IN
DICTIO
XIIII
EPATTA · CONCVR
RENT VI

SS MATHE VS EVG.
PETRUS ABBAS
M
M

BVR CHAR DVS

Explicit liber. VIII. Incipit VIIII
de his qui accusare non possunt:

In nomine domini nostri Iesu Christi.
Codicis domini Iustiniani re-
petite prelectionis. Incipit liber
primus de summa trinitate et
fide catholica et ut nemo de ea
publice contendere audeat. R:

D. Arro dis.

Tav. 10

Tav. II

Tav. 12

Tav. 13.

Prem. Lit. Perulli Verona

Tav. 18.

D'Arco dis.

Prem. Lit. Penuti Verona

Tav. 19.

Tav. 20

Tav. 21.

Tav 22

Tav. 23.

Fig.a 1.a
ALOYSIVS · GONZAGA · DOM · MANTV ·
MANTVA RESVRGENS
Fig.a 2.a
CICILIA · VRGO · FILIA · IOHANNIS · FRANCISCI · PRIMI · MARCHIONIS · MANTVE
OPVS PISANI · PICTORIS ·
· M · CCCC XLVII
Fig.a 3.a
PAVLA GONZAGA COMIT

L. 1

D' Arco dis.

D' Arco dis.

D'Arco dis.

D'Arco dis

Lit. Bedaello Milano

D'Arco dis.

Tav. 32.

Fesuti del.

Prem. Lit. Perruzzi Firenze

ADIVLTIMO · DE
MARCO MCCCCCXIII

Tav. 48

Prem. Lit. Cerutti Firenze

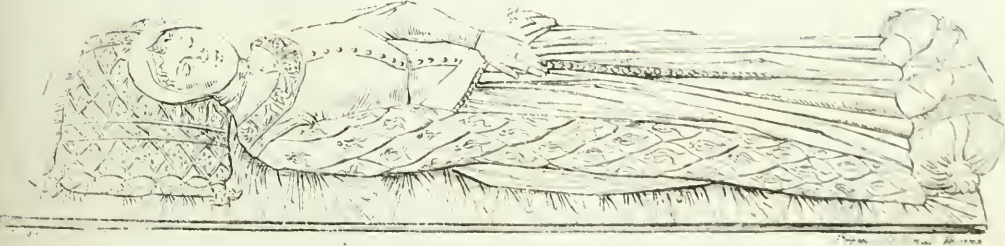
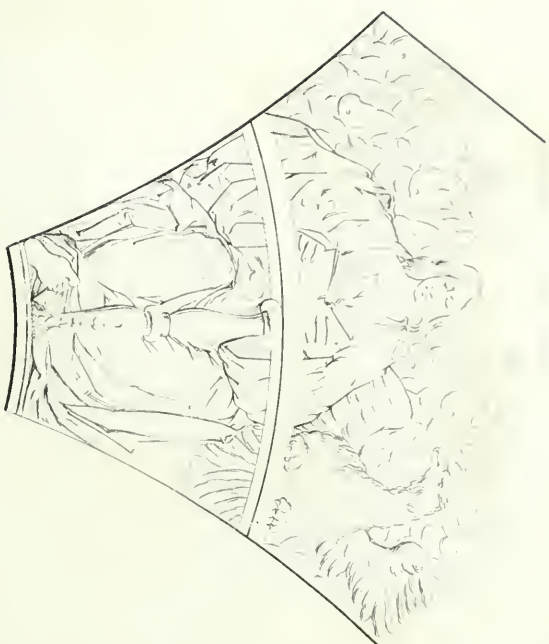
Tav 51

ESSE PAREM
HVNC NORIS
SI NON PREPO
NIS APELLI
AENEA MVTINAE
QVI SIMVLACRA
VIDES

Fig. 1ª

Fig. 2ª

Fig. 3ª

A. Arco disegnò

Fig. 1ª

Fig. 2ª

Fig. 3ª

d'Arco disegnò

Fig.a 1.a
Fig.a 2.a

a Camere poste a piè delle torri

b Luogo dove fu posteriormente praticato l'ingresso al Castello